ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Max Seiffert • Johannes Wolf • Max Schneider

DRITTER JAHRGANG 1921

Inhalt

Zur Musikgeschichte der Universität[1])

Von

Peter Wagner, Freiburg (Schweiz)

Die Professuren der Musikwissenschaft an der Universität sind so alt wie die Universität selbst.

Nach den großen Denkern des Griechentums gehört die Musik als Lehrgegenstand in das Gebäude eines wohlgeordneten Staatswesens. Der Staat hat die Aufgabe, die Ausübung dieser Kunst zu überwachen, auch gegen ihre Auswüchse einzuschreiten. Das hat namentlich Plato mehrmals und scharf betont[2]). Der lateinische Philosoph Boëthius vermittelte diese Auffassung der spätern Zeit (de Institutione musica I, 1). Aus ihr heraus erklärt sich die Aufnahme der Musik in den Kreis des gelehrten Unterrichtes bereits seit Marcus Terentius Varro[3]), dem Freunde Ciceros, im 1. Jahrh. vor Chr. Lange vor der Gründung der ersten Universitas magistrorum et scholarium in Paris am Ende des 12. Jahrh. war die Musik als eine der sieben Artes liberales pflichtmäßiges Fach des wissenschaftlichen Studiums. Mit der Arithmetik, Geometrie und Astronomie gehörte sie zum Quadrivium, bildete also einen Teil der mathematischen Wissenschaften[4]), und es gab wenige Gebildete, die nicht der Musik obgelegen hätten. Diese Zeiten sind nun längst vorüber, und bei den weitausgreifenden Umgestaltungen, die der höhere Lehrbetrieb seither erfuhr, werden sie sich auch nicht wieder erneuern. Es ist aber gut, sich gelegentlich vorzuhalten, was die Musik in der geistigen Arbeit der alten Zeit

---

1) Bildet den erweiterten geschichtlichen Teil einer am 15. November 1920 zu Freiburg-Schweiz gehaltenen Rektoratsrede.

2) Vgl. Abert, die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik S. 10 ff., 50 ff.

3) Das Beste über Marcus Terentius Varro und seine IX. Libri disciplinarum findet sich in Ritschl's Opuscula III p. 352 ff. Augustinus, Martianus Capella, Boethius, Cassiodor und Isidor, sie alle fußen in ihren Angaben über die Artes liberales auf Varro, der nach Ritschl die Musica im siebenten Buche behandelt hatte.

4) Diese Einordnung der Musik in eine mathematische Umgebung war keine Zufälligkeit. Bekanntlich hatte bereits Pythagoras, der Vater der antiken Musikgelehrsamkeit, in der Erkenntnis, daß die Elemente der Musik, die Töne, nach der Länge der sie erzeugenden Saiten sich in Zahlenverhältnissen darstellen ließen, die Musikwissenschaft in solchem Sinne verstanden und gelehrt. Die engen Beziehungen zur Mathematik begleiteten dann die Musik durch das ganze Mittelalter, und oft waren es die Professoren der Mathematik, welche die Vorlesungen über Musik hielten. Schon Boethius schrieb außer seinen 5 Büchern de Institutione musica auch 2 de Institutione arithmetica; Boethius aber war während des ganzen Mittelalters die Hauptquelle für die theoretische Darstellung der Musik, das musikalische Orakel, nahm also dieselbe Stelle ein, wie in der Philosophie Aristoteles. Für die Erfordernisse der Praxis war durch den Gesangunterricht in den untern Schulen an den Domen, Stiften u. a. ausreichend gesorgt, so daß der Magister an der Universität auf Dinge der Technik und elementaren Lehrstoff verzichten konnte; wer zur Universität kam, wußte darin bereits Bescheid.

bedeutet hat. Die Verbreitung tieferer Erkenntnis in musikalischen Dingen war eine der Aufgaben des gelehrten Unterrichts im ganzen Mittelalter.

Als Facultas artium lebten die freien Künste in der Universität weiter und bildeten die Grundlage aller fachmännischen Unterweisung in der Theologie, Jurisprudenz und Medizin. Darum wird die Facultas artium oder wie sie später hieß, die philosophische Fakultät in den Urkunden der alten Universitäten „Pia caeterarum Facultatum nutrix" genannt, oder sogar „Alma totius Universitatis mater"[1]). In ihr war die Scientia musices überall, in Paris, Oxford, in Salamanca, Neapel, Bologna, Pavia, wie auch in Deutschland durch hervorragende Männer vertreten. Dabei spiegelt sich von Anfang an in der Musikgelehrsamkeit die Wellenbewegung des geistigen Lebens wieder; so wird es verständlich, daß z. B. der Dominikaner Hieronymus von Mähren, ein Zeitgenosse des hl. Thomas von Aquin im Pariser Kloster des hl. Jacobus, in sein großes kompilatorisches Werk de Musica ein ganzes Kapitel aus einer Schrift des arabischen Pilosophen Alfarabi übernahm.[2]) Ein angesehener Lehrer der Musik an der Universität Paris um dieselbe Zeit war der Engländer Johannes de Garlandia, der eine Zeitlang auch an der neuen Universität Toulouse lehrte. Auch an der Universität Oxford stand die Musik in Ansehen. Der Franziskaner Robert Grosseteste[3]), der dort dozierte, hat sie in seiner Schrift De artibus liberalibus behandelt. Sein und des Johannes de Garlandia Schüler, der Franziskaner Roger Bacon, der große Naturforscher, widmete der Musik längere Darlegungen in seinem Opus majus und im Opus tertium[4]). Für ihn ist sie ein wichtiger Bestandteil des theologischen Studiums. In diese Reihe gehört auch sein Ordensbruder, Julian von Speier, der am Pariser Studium generale der Minoriten die Musik lehrte, nachdem er als hochangesehener Praefectus der Hofkapelle daselbst gewirkt hatte.[5])

Als der erste große akademische Musikprofessor muß jedoch Johannes de Muris gelten, der in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. an der Sorbonne gelehrt hat. Sein Hauptwerk, das Speculum musices in sieben Büchern, von denen bisher nur die beiden letzten veröffentlicht sind, legt in einer durch logische Schärfe

---

[1]) Vgl. Hautz, Geschichte der Universität Heidelberg I S. 165.

[2]) Vgl. Coussemaker, Scriptores de Musica II p. 10. Semitisch sind auch technische Ausdrücke wie Elmuahim, Elmuarifa, ebenda I p. 339b und 341. Über ältere arabische Einflüsse vgl. Wagner, Neumenkunde² S. 105 Anm. und 225 Anm. und Abert, die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen S. 169.

[3]) Vgl. über seine musikalischen Anschauungen H. Müller in der Kretzschmar-Festschrift 1918 S. 98 ff.

[4]) Vgl. Roger Bacon, Opus majus ed. Bridges I p. 237 ff. und die Opera inedita ed. Brewer p. 228 ff. (Opus tertium cap. LIX ff. und LXXII ff). Das Opus majus verbreitet sich in der Pars quarta ausführlich über die Bedeutung der Musik für das theologische Studium. Hier die ersten Sätze: „Musicalia vero secundum quod sancti determinant, necessaria sunt theologiae in multis. Nam, licet non oportet propter scientiam scripturae, quod habeat theologus usum cantus et instrumentorum et aliarum rerum musicalium, tamen debet scire rationem omnium istorum, ut sciat naturas et proprietates harum rerum et operum, secundum quod musica speculativa et practica docent. Scriptura enim plena est vocabulis musicalibus, sicut jubilare, exultare, cantare, psallere, cythara, cymbala et hujusmodi diversi generis." Heute ließe sich über die Notwendigkeit musikgeschichtlicher Kenntnisse zum wissenschaftlichen Verständnisse der Liturgie und ihrer Entwicklung ungleich mehr und Besseres sagen. Auch Bacon rechnet die Musik zur Mathematik und betont deren potestas in scientiis et rebus et occupationibus hujus mundi, aber auch ihre utilitas in divinis (p. 97 und 175).

[5]) Vgl. P. Hilarius Felder, die liturg. Reimoffizien auf die H. H. Franciscus und Antonius S. 141 ff.

und Klarheit, wie durch stete Rücksichtnahme auf die Lehren und Auffassungen der antiken und mittelalterlichen Musikschriftsteller hervorragenden Darstellung das ganze Wissen seiner Zeit vor, eine leibhaftige Musikenzyklopädie des 14. Jahrh., und mehr als das, das bedeutendste und umfangreichste musikliterarische Denkmal des gesamten Mittelalters, würdig seiner Zeitgenossen, der großen philosophischen und theologischen Summen[1]). Auch eine Summa musicae wird ihm zugeschrieben. Ihr letztes (25) Kapitel (Integumentum musicae) liefert einen anschaulichen Beleg dafür, bis zu welchem Grade theologische Gedanken damals den ganzen Umfang des menschlichen Wissens erfüllt haben. Hier einige Sätze daraus: „Teste philosopho (gemeint ist natürlich Aristoteles) simile congaudet suo simili et aspernatur contrarium .... Musica etenim, ut tropologice loquamur, Ecclesiae similis esse videtur ... Musica scientia est una, quamvis in diversis partibus sit fundata; sicut et cum Ecclesiae multa sint membra, Ecclesia tamen una est, in unitate fidei catholicae radicata ... In musica binarius (sc. numerus) reperitur, in quantum dividitur in mundanam et humanam; sicut et in Ecclesia binarius esse probatur, in quantum possidet duo testamenta ... Item alius binarius est in musica, in quantum dividitur in naturalem et instrumentalem; sicut et in Ecclesia reperitur et alius binarius, in quantum vita contemplativa utitur et activa". Beide Arten der Musik werden mit den biblischen Schwestern Maria und Martha verglichen. „Et sicut vita Marthae, quae activam significat, periculosior est quam Mariae, quia majori periculo subjacere videtur, sic et illi, qui cantum nesciunt absque libris, velociori subjacent detrimento in eo, quod libris vel non praesentibus vel in promtis obmutescere videantur, et quasi nihil scire de cantu. Sed quia non cuivis hominum contingit adire Corinthum, consulo ut qui Maria non potest esse in cantu, saltem et affectum ipsius Marthae sibi studeat obtinere". Weiterhin werden als Parallelen aus der Kirchenlehre und ihren Riten herangezogen für die drei Teile des Tonsystems die Dreifaltigkeit, für die vier Haupttonarten die vier Haupttugenden, für die sieben Stufen der Tonleiter die sieben Gebetszeiten, die sieben Sakramente und die Gaben des hl. Geistes, für die acht Tonarten die acht Seligkeiten, für die neun Intervalle die neun Chöre der Engel, für die zehn möglichen Notenlinien der Dekalog usw. „Cum igitur, schließt das Kapitel, musica in talibus, in tot et tantis habeat similitudinem cum Ecclesia, nil mirum, si usus musicae et solemnis ejus memoratio in Ecclesia observatur"[2]). Dem heutigen Menschen dünken solche Gedankenreihen absonderlich; das Mittelalter setzte alle Tätigkeit des Geistes in Beziehung auf die ewigen Ziele des Menschen, auf die Religion, da wie Roger Bacon sagt: „humana nihil valent nisi applicantur ad divina"[3]). In einer andern dem Johannes de Muris zugeschriebenen[4]) Schrift sind

[1]) In seinem Dictionnaire de musique rühmt sich Jean Jacques Rousseau (p. 318): „J'ai eu le courage de le lire presque en entier pour y constater l'invention que l'on attribue à cet auteur." Vgl. Gerbert, Scriptores III praef.

[2]) Vgl. Gerbert, Scriptores III p. 241 ff.

[3]) Vgl. Roger Bacon, Opus majus, pars quarta ed. Bridges I p. 175.

[4]) Mit den Widersprüchen in den unter seinem Namen überkommenen Schriften sucht man sich durch Annahme zweier verschiedener Gelehrter gleichen Namens abzufinden; so Hirschfeld, Riemann und Wolf, vgl. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I S. 72. Ich zweifle indessen nicht, daß die fortschreitende Erkenntnis die Frage ohne Spaltung der einen Persönlichkeit wird lösen können. Auch die Schriften des Aristoteles liegen uns in verschiedenen teilweise abweichenden Fassungen, auch mit Zusätzen seiner Schüler vor;

mehrmals die folgenden vier aristotelisch-scholastischen Leitsätze (petitiones oder theoremata) eingeschaltet, welche die geistige Umgebung dieser Musikliteratur in helles Licht rücken: 1. „Omnem doctrinam et disciplinam ex praeexistente cognitione fieri. 2. Ante cognitionem sensitivam non aliam inveniri. 3. Experientia multiplici ut in termino status adquiescere. 4. Experientiam circa res sensibiles artem facere“[1]). Auch ihr Verfasser betont übrigens, „quanta debet esse cura viris politicis de bene moderata musica conservanda[2])“. Des Johannes de Muris Vorlesungen wurden nachgeschrieben, ausgezogen, kommentiert, bearbeitet, aber, wie es scheint, auch mit den Fortschritten der späteren Praxis und Kunstlehre in Übereinstimmung gebracht. Sie bildeten das Handbuch für den akademischen Unterricht in fast allen Universitäten des Nordens. Den Statuten der Facultas artium der 1348 nach dem Muster der Pariser gegründeten Prager Universität entnehmen wir, daß die Promovendi ad gradum magisterii Vorlesungen über die folgenden Gegenstände zu hören hatten: „omnes libros majoris physicae, logicam Aristotelis, ethicorum, politicorum, oeconomicorum, sex libros Euclidis, sphaeram theoreticam, aliquid in Musica et in Arithmetica[3]).“ Diese Bestimmung wurde am 7. Dezember 1367 in plena Congregatione Facultatis philosophicae dahin ergänzt, daß die den Vorlesungen zugrunde gelegten Bücher vollständig durchgenommen werden müßten, darunter „omnes libri Aristotelis, unacum geometricalibus, astronomicalibus et musicalibus[4]).“ Als die deutschen Professoren und Studenten an der Universität Prag im Jahre 1409 vor der Vergewaltigung durch die Böhmen und Huß Prag verließen und in Leipzig eine neue Hochschule einrichteten, übernahmen sie die Ordnung des Prager Studium generale. In den Statuten der Leipziger philosophischen Fakultät, die wir in mehreren Fassungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert besitzen, wird regelmäßig unter den Libri, welche die Kandidaten zum Gradus magisterii durchgehen müßten, die Musica Muris genannt[5]). Um 1500 dozierte daselbst der Magister Conradus Noricus, der 1503 eine der Schriften des Johannes de Muris neu bearbeitete[6]). Auch in Wien wurde von den Kandidaten eine Vorlesung über die Musik („aliquem librum de Musica“) verlangt[7]). In den letzten

auf ähnliche Weise werden sich die Schwierigkeiten im überlieferten Texte des Johannes de Muris heben lassen. Da der Magister Julianus de Muris, der 1351 Rektor der Pariser Universität war (nach Denifle, Chartularium Universitatis Parisiensis II p. 640), dann Clericus et secretarius des Carolus, dux Normannorum, der Diocesis Lexoviensis entstammend genannt wird (die frühere Diözese Lisieux in der Normandie), so wird man dem Musikprofessor Johannes de Muris dieselbe Heimat zusprechen dürfen.

[1]) Vgl. Gerbert, Scriptores III p. 249, 256, 258 und 312.

[2]) Vgl. Gerbert l. c. p. 256a.

[3]) Vgl. Monumenta historiae Universitatis Carolo-Ferdinandeae Pragensis, Pragae 1830 I, p. 56.

[4]) Ebenda S. 68 ff. Daß es sich dabei keineswegs um die Aneignung lediglich technischer Fertigkeit in Gesang und Spiel handelte, sondern um eine gelehrte, wissenschaftliche Unterweisung, muß man auch daraus schließen, daß in Prag und Leipzig als Maximalzeit für das akademische Musikstudium, für die Musica Muris, wie es heißt, ein Monat, als Minimalzeit drei Wochen festgesetzt waren (S. 33). In Wien waren dafür 4 Wochen vorgesehen und 16 Vorlesungen. (Vgl. Kink, Geschichte der kais. Universität Wien I, 2 S. 111.) In Ingolstadt dauerte die Vorlesung über die Musica des Muris 2—3 Wochen. (Val. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München II S. 89, 95, 110). Unter den Fächern, über welche an Feiertagen nicht gelesen werden durfte, wird auch die Musik genannt.

[5]) Vgl. Zarncke, die Statutenbücher der Universität Leipzig, 1861 S. 311, 327, 352, 398, 462, 464, 473, 490.

[6]) Vgl. Gerbert, scriptores III p. 189 und 256.

[7]) Vgl. Kink, Geschichte der Kaiserl. Universität in Wien II S. 199.

Jahren des 15. Jahrhunderts lehrten hier die Musik die Magistri Nikolaus von Neustadt und Georg von Horb[1]). Nach einem Verzeichnis der Magistri der Facultas artium vom 1. September 1431 las damals der Magister Paulus Troppauer über die Musica Muris. Auch der Magister Johannes de Gmunden, der 1443 starb, muß solche Vorlesungen gehalten haben; wenigstens hinterließ er einen Liber in pergameno continens Musicam Boethii[2]). Die Statuten der Universität Löwen aus dem Jahre 1427 bestimmen: „Statuimus et ordinamus, quod in mathematicalibus legantur tractatus de sphaera, primus liber Euclidis, aliquis tractatus de arithmetica et Johannes de Muris musica[3])". Die Statuten des Collegium Dionysianum in Heidelberg aus dem Jahre 1452 sehen Vorlesungen über Musik vor; es scheint aber, daß sie hier mehr als fakultativ oder weniger wichtig galten, da sie als Teil des Lehrstoffes für den sog. Parvus ordinarius angeführt werden[4]). Hier hielt auch der als Universitätsprediger angesehene Conrad von Zabern um 1430 vielbesuchte Vorlesungen über Musik, zumal gregorianischen Gesang[5]). Aus den Statuten der philosophischen Fakultät zu Basel um 1460 muß man schließen, daß über Arithmetik und Musik nicht regelmäßig gelesen wurde[6]); dennoch ist die Musica in den Statuten des Jahres 1492 wieder als Examensfach pro magisterio verzeichnet[7]).

Im Studium Francfordianum legte um dieselbe Zeit der Magister Ambrosius Lacher die Musica des de Muris seinen Vorlesungen zugrunde und veranstaltete eine Neuausgabe derselben 1508.[8]) Ebenso sind an der polnischen Universität Krakau Vorlesungen über Musik bezeugt. Als Magistri, welche solche anzeigten und zwar in Verbindung mit der Arithmetica, werden genannt Martinus Schamotuli, Stanislaus Oboleci und andere, sämtlich in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts. Auch hier müssen die Schriften des Johannes de Muris den Stoff für den Unterricht abgegeben haben, denn die Universitätsbibliothek Krakau bewahrt noch heute mehrere Exemplare seiner Schriften aus damaliger Zeit. Nicht immer aber wurden die Vorlesungen auch gehalten, oft waren sie nur angezeigt.[9]) Professoren der Musik werden weiter genannt in Tübingen, Greifswalde, Altorf und Königsberg.[10]) Von dem Ingolstadter Magister Erasmus Heritius hat sich ein

---

1) Vgl. Mantuani, Geschichte der Musik in Wien I S. 164.

2) Vgl. Kink a. a. O. I, 2 S. 11 und 110. Ob der Dominikaner Mag. Franz von Retz († 1425), der an jedem Samstag seine Vorlesungen mit einem Lobe auf die hl. Jungfrau beschloß, in seinen 3 Büchern über das Salve Regina auch über seine Singweise sich ausließ (Kink a. a. O. I, 1 S. 381), habe ich nicht feststellen können.

3) Vgl. Coussemaker, Scriptores de musica II p. XII.

4) Vgl. Hautz, Geschichte der Universität Heidelberg II S. 372.

5) Vgl. Vogeleis, Festschrift z. internat. Kongreß für greg. Gesang. Straßburg 1905 S. 43.

6) Unter den Lectiones pro gradu magisterii werden an letzter Stelle genannt: „arithmetica si legantur" und „musica si legantur." Vgl. C. Chr. Bernoulli, Die Statuten der phil. Fakultät der Universität Basel, 1907 S. 26.

7) Vgl. Vischer, Geschichte der Universität Basel von der Gründung 1460 bis zur Reformation 1529 S. 179.

8) Vgl. Coussemaker, Scriptores II p. XIV.

9) Vgl. Waclav Gieburowski, die Musica Magistri Szydlovitae, Breslauer Dissertation 1915 S. 183. Die Schuld daran brauchten aber nicht notwendigerweise die Professoren zu tragen, es könnte in Krakau so gegangen sein, wie am Wirkungsorte des Anonymus, der um 1400 schrieb: „Duo sunt causae, quare nunc clerici negligunt musicam; una est illa, quod rectores scolarium et alii, quorum interest gubernare alios (soll wohl „eos" heißen), raro se occupant de hac scientia; secunda est illa, quia discipuli raro se applicant ad exercitandum se in hac scientia". Vgl. Coussemaker, Scriptores III p. 416 b.

10) Vgl. Arrey von Dommer, Musiklexikon s. v. Professor der Musik.

Kollegheft über die Musica speculativa in der Münchener Staatsbibliothek erhalten,[1]) ebenso das Kollegheft eines Wittenberger Studenten Georg Donat um 1543, das aber direkt in die praktische Musik einführt.[2])

Wir treffen Professoren der Musik im Süden Europas auch außerhalb der Universitäten an. In Padua lehrte um 1400 der Kanonikus Johannes de Ciconia aus Lüttich, dessen Zugehörigkeit zur dortigen Universität allerdings nicht feststeht; in Neapel um 1480 die beiden Flamen Johannes Tinctoris und Bernhard Hykaert. Alle drei Namen beleuchten die damals unbestrittene Führerschaft der Flamen in musikalischen Dingen. Um 1500 wirkte in Mailand als berühmter Musicae professor publicus Franchinus Gafurius aus Lodi, in Bologna war Professor um 1480 der Spanier Bartholomaeus Ramis de Pareja und später sein Schüler Giovanni Spataro. Zu gleicher Zeit waren in Parma tätig Nicolaus Burci (Burtius Parmensis Musices professor, in Lucca der Engländer und Karmelit Johannes Hothby, zusammen eine stattliche Zahl Gelehrter von fortschrittlichen Neigungen, die sich nicht ausschließlich an die Lehren des Johannes de Muris hielten. Unter den spanischen Musikprofessoren ist mit Auszeichnung zu nennen Franz Salinas, der um 1577 in Salamanka wirkte, „in Academia Salmanticensi Musicae professor", wie er sich auf dem Titel seiner sieben Bücher über Musik nennt.

Die Geschichte dieses akademischen Musikunterrichtes hat bisher nur wenige Forscher beschäftigt. Die Untersuchungen zur älteren Universitätsgeschichte hefteten sich mehr an allgemeine Fragen oder solche zur Philosophie und Theologie. Dennoch bietet gerade eine Durchforschung der alten Universitätsurkunden nach musikgeschichtlichen Angaben des Interessanten Vieles; musikalische Notizen, die hie und da zerstreut sind, beleben das Bild der mittelalterlichen Universität mit allerlei freundlichen Strichen. So lesen wir, daß die hl. Katharina von Alexandrien als Schutzpatronin der philosophischen Fakultät verehrt wurde; sie galt überhaupt als Beschützerin der Wissenschaft und ihr Fest wurde von der ganzen Universität gefeiert. Zu ihrer gesungenen Vorvesper und zum Hochamt mußte der Dekan der philosophischen Fakultät in Heidelberg alle Magistri und Baccalaureati einladen, und ihr Fernbleiben gab Anlaß zu Strafen.[3]) In Leipzig war es seit 1426 Vorschrift, daß im Collegium maius die Magistri der Reihe nach bei den gemeinschaftlichen Mahlzeiten „ad mensam prandii vel coenae" die Lesung halten sollten: „sicut meliori modo potest, cum vel sine accentu (d. h. mit oder ohne die melodischen Modulationen, wie sie bei der kirchlichen Lesung üblich waren, und die Accentus hießen), vel si non potest, disponat alium magistrum pro se legentem."[4])

---

[1]) Dasselbe ist mit einem ausgezeichneten Kommentar von Th. Kroyer herausgegeben in der Sandberger-Festschrift S. 65 ff. Die Artistenfakultät Ingolstadt setzte indessen bereits 1472 die Musica Muris unter die Lehrfächer, deren Studium zur Erlangung des Baccalaureats nicht mehr gefordert waren. Vgl. Prantl, a. a. O. I S. 77 und II S. 50.

[2]) Vgl. die Sammelbände der IMG XV S. 68 ff.

[3]) Vgl. Hautz, a. a. O. I S. 163. Ebenso z. B. in Ingolstadt. Vgl. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilian-Universität in Ingolstadt, Landshut, München II S. 102. In Wien erhielten am St. Katharinatag die zwei Kantoren 4 grossi, der Organist 2 grossi, der Hebdomadarius, der das Hochamt las, 3 grossi. Vgl. Kink, Geschichte der Kaiserl. Universität in Wien I, 1 S. 95. Magistri, Baccallarii und Scolaren der philosophischen Fakultät waren angehalten, der Vorvesper und Messe der Heiligen beizuwohnen a principio usque ad finem, wie eingeschärft wird. Vgl. Kink a. a. O. II, S. 175.

[4]) Vgl. Zarncke, a. a. O. S. 183.

Die Interessengemeinschaft der Musiktheorie mit der Mathematik hat nicht die Wirkung ausgeübt, daß sich die Musiklehre an der Universität der lebendigen Kunstübung verschlossen hätte. An der Universität Köln dozierte um 1500 der bekannte spätere Gegner Luthers, Johann Cochläus, als Magister artium die Musik. Seine zuerst anonym veröffentlichte, mehrmals aufgelegte Musica, die seit 1511 in einer Umarbeitung als Tetrachordum Musices erschien, behandelt die Choral- und Figuralmusik damaliger Zeit, wahrt also den Zusammenhang mit der praktischen Kunstpflege und den Bedürfnissen der Studierenden. Tübingen besaß um 1516 den Magister Andreas Ornithoparchus, Verfasser eines Musicae activae Micrologus. In Krakau wurden auch Vorlesungen über die Musica choralis angezeigt. Dasselbe bezeugen für die Universität Basel die beiden Lehrbücher, nach denen dort vor und nach 1500 die Musik vorgetragen wurde, das Lilium Musicae planae des Michael Keinspeck 1496 und die Clarissima planae atque choralis Musicae interpretatio des Balthasar Praspergius 1501.[1]) Wie Lacher, stammte Praspergius aus Meersburg. Seine Schrift gibt Vorträge an der Universität wieder, „in alma Universitate Basileorum exercitata", wie es auf dem Titel heißt. Wenn alle diese Schriften sich besonders mit dem gregorianischen Gesange beschäftigten, mit der Musica plana, wie sie genannt wurde, so liegt das daran, daß damals der Choral noch Grundlage aller Kunstmusik war, auch des mehrstimmigen Gesanges und der Orgelkomposition.

In den Streitigkeiten um die Erneuerung des akademischen Studiums, die sich gegen Ende des 15. Jahrh. im Gefolge des Humanismus[2]) einstellten, wurde auch die Musik als Bestandteil des alten Quadriviums und der Artistenfakultät in Mitleidenschaft gezogen. Einen Einblick in diese Erörterungen gewinnen wir aus den Lucubratiunculae bonarum septem artium liberalium, die Dietrich Gresemund in Mainz 1494 herausgab. Gresemund, eine der sympathischsten Gestalten des

---

[1]) Vgl. Karl Nef in der Festschrift zum 450-jährigen Bestehen der Universität Basel S. 301. Die Schrift des Praspergius ist im Original und in einer deutschen Übersetzung von P. Bohn herausgegeben worden in der Trierer Cäcilia 1876 S. 27 ff. In Basel betrug das Vorlesungshonorar für die Musik 1 Solidus, soviel als für die Vorlesungen über die Arithmetik und Economicorum. Vgl. Vischer, Geschichte der Universität Basel S. 179. In den Statuten der Universität Prag (a. a. O. Rubrica V § 19 p. 76 ff.) werden die Vorlesungsgebühren nur bei einigen Fächern angegeben; so kostete der Kursus der Metaphysik, der ein halbes Jahr dauerte, 8 grossi. Von den andern Fächern, also auch der Musik, heißt es: „alii (sc. libri) taxentur juxta comparationem praedictorum". An der Universität Köln betrug die Gebühr für die Vorlesung über Musik nach der Verordnung des Jahres 1398 2 Albus (pro Musica quoad duas partes); sie dauerte hier einen Monat. Zum Vergleiche erwähne ich, daß die Vorlesungen über Metaphysik, die drei Vierteljahre dauerten, mit 12 Albus berechnet wurden. (Vgl. Hautz, Geschichte der Universität Heidelberg II S. 357 nach von Bianco, Geschichte der Universität Köln I S. 129 ff. und Anlage S. 71.) In Leipzig und Ingolstadt bezahlten die Studenten 2 grossi, gegen Ende des 15. Jahrh. 1½ grossi. (Vgl. Zarncke a. a. O. 312, 398, 464 und 473 und Prantl a. a. O. II S. 89.) In Wien pflegten sich der Magister und die Hörer über die Vorlesungsgebühr zu verständigen; die Statuten der philos. Fakultät haben in dieser Beziehung den Vermerk: „de aliis vero libris communiter legi consuetis et requisitis ad gradus Magistri et Baccalarii habeant se (magistri) benigne circa ipsorum audientes" und „Item in ceteris generibus librorum . . . stet in concordia magistrorum et aliorum. Illo tamen adiecto quod Scolares non graventur." (Vgl. Kink, Geschichte der kais. Universität in Wien II S. 213 und 216)

[2]) Daß weder der Humanismus an sich, noch auch die Humanisten musikfeindlich waren ist bekannt. Bereits Conrad Celtes ließ in seinen Ingolstadter Vorlesungen 1494—97 die Oden des Horaz von den Studenten vierstimmig singen und gab damit den Anstoß zu der mehr als ein ganzes Jahrhundert beschäftigenden Komposition antiker Oden.

humanistischen Kreises seiner Zeit, bietet eine Erörterung des Nutzens und Wertes der Musik, ohne auf technische Dinge einzutreten. Die Schrift ist in Dialogform abgefaßt: Aristobolus vertritt die fortschrittliche Richtung und verwirft die sieben freien Künste samt und sonders; sein Widersacher Chiron, den Gresemund seine eigenen Gedanken aussprechen läßt, verteidigt sie. Chiron schließt mit dem Satze, daß die schlimmen Wirkungen der Musik nur aus ihrem übermäßigen Betriebe folgen. „Ideoque", so läßt Gresemund dann den alten Weisen sagen, „musicam amabo, quoad vivam, et ideo magis, quod per hanc in templis Deus optimus maximus laudatur".[1])

Der größte Musikgelehrte des 16. Jahrh. in den Ländern deutscher Zunge war ein Schüler des Johannes Cochlaeus in Köln, der Schweizer Henricus Loris aus dem Kanton Glarus, der als Henricus Glareanus in der Geschichte des Humanismus und der Musik einen ehrenvollen Namen trägt. Schauplatz seiner akademischen Tätigkeit waren zumal Basel und Freiburg in Baden. Er stand aber auch in Beziehungen zu unserem Freiburg im Üchtlande, seine Isagoge in Musicam ad studiosorum utilitatem multo labore elaborata hat er 1516 von Basel aus dem Schultheiß Peter Falk in unserer Stadt gewidmet. Weiter verfaßte er eine Ausgabe der Arithmetica und der Musica des Boethius. 1547 erschien sein Hauptwerk, das Dodekachordon, dessen Namen an des Cochläus Tetrachordon erinnert. Das hochbedeutsame Werk erweitert zum ersten Male die mittelalterliche Tonartenlehre durch die Errungenschaften des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Epitome daraus erschien 1557 und 1559 ebenfalls eine solche in deutscher Sprache. Glareans Dodekachordon ist das wichtigste musikliterarische Denkmal des 16. Jahrhunderts aus dem Norden, und sein Verfasser der letzte große Vertreter der Musikwissenschaft an der deutschen Universität der älteren Zeit.[2])

Vom Ende des 16. Jahrh. an sind die Musikprofessoren von den meisten Universitäten des Kontinentes verschwunden. Wir können den Wandel der Dinge z. B. an der Hand der Statuten der Universität Leipzig feststellen, die spätestens vom Jahre 1588 an unter den Lehrfächern die Musik nicht mehr aufweisen. Vielleicht fehlte diese bereits in den nicht mehr vollständig auf uns gekommenen Statuten aus dem Jahre 1543. In dieser Zeit war der Universität durch Herzog Heinrich I. die Glaubensneuerung auferlegt worden. Der Umschwung des Unterrichtswesens erhellt auch aus der Vorschrift, die aristotelische Philosophie sei nach den Schriften des Philipp Melanchthon vorzutragen. Ebenso sind Vorlesungen angezeigt über Quintilian, Cicero, Vergil, Horaz, Terenz u. a., d. h. auch der Humanismus war in Leipzig zum Siege gelangt, die alte scholastische Ordnung ebenso verschwunden, wie die Musica des Muris als Lehrfach.[3]) Ähnlich vollzog sich die

---

[1]) Ich habe die ganze Abhandlung veröffentlicht in der Zeitschrift für Musikwissenschaft III S. 21 ff.

[2]) Glarean hatte sich eines großen Zuspruches von Seiten der akademischen Jugend zu erfreuen, da er seine Vorträge anregend zu gestalten wußte; im Alter von 66 Jahren (1554) begann er einmal eine Vorlesung über Sueton, indem er vor den nichtsahnenden Hörern eine lateinische Sequenz vom Katheder her anstimmte, wußte aber sogleich einen Zusammenhang mit dem Gegenstand seiner Vorlesung herzustellen. Vgl. Otto Fritzsche, Glarean, sein Leben und seine Schriften, S. 4, 57, 76 und 118, sowie Spitta in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft VII S. 125 und Pfeiffer im Zentralblatt für Bibliothekwesen 1917 S. 286.

[3]) Vgl. Zarncke a. a. O. S. 521 ff.

Entwicklung in Wien. Noch im ganz humanistisch gefärbten Reformgesetz Ferdinand's I. für die Universität vom 15. September 1537 wird in der philosophischen Fakultät der Primus Mathematicus damit beauftragt, Musicam Ptolemaei (!) oder wenn sie nicht vorhanden sei, Musicam Boethii ant Joanns (sic!) Muris zu lesen. Bei der neuen Reform aber 1554 werden unter den Professoren der Fakultät und ihren Lehrgebieten die Musikvorlesungen nicht erwähnt, es müßte denn in der tota Matheseos absoluta perfectio, die dem tertius Mathematicus zu lesen auferlegt war, auch die Musik eingeschlossen gewesen sein.[1]) In Basel war Oekolampad der Reformator, der Musik nicht ungünstig gesinnt; er hält in seinem „Iudicium de Schola" an der Musik als Lehrfach fest und zwar als einer mathematischen Wissenschaft, also im Sinne des alten Quadriviums.

Daß die Musikwissenschaft ihren Einfluß in der Universität verlor, wird dadurch erklärlich, daß sie vielfach auf abgetretenen Geleisen sich bewegte, von denen kein Weg mehr zur lebendigen Kunstübung führte. Was nutzte einem Musikbeflissenen des 16. Jahrhunderts die Theorie des Boethius oder gar des Ptolomaeus! Lehrer für den praktischen Bedarf der Universitäten gab es wohl auch weiterhin, man nannte sie vielfach „akademische Musikdirektoren". Ihre Verdienste um die musikalische Bildung des deutschen Volkes sind nicht zu unterschätzen. An den protestantischen Universitäten im Norden Deutschlands holten sich viele Kantoren und Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts sogar ihre musiktechnische Ausrüstung, und es galt als eine wirksame Empfehlung, wenn man bei einem Universitätsmusikdirektor von Ruf in die Lehre gegangen war. Diese aber zählten nicht in einer Reihe mit den Vertretern der wissenschaftlichen Disziplinen, was sich schon in ihren Gehaltbezügen kundgab, welche die der eigentlichen Professoren nicht erreichte.[2])

Jedenfalls gelangte die Musik vorderhand nicht mehr zur wissenschaftlichen Behandlung von der Universitätskanzel aus; sie mußte während zweier Jahrhunderte der akademischen Krönung entbehren. Freilich fehlte es auch in dieser Zeit nicht an Männern, welche die Musikgelehrsamkeit durch hervorragende Leistungen gefördert haben. Daß aber ihre Beziehungen zur Mathematik nicht erloschen waren, bezeugt der Philosoph Descartes, der durch seine mathematischen Arbeiten veranlaßt wurde, auch ein compendium Musicae zu schreiben, 1618.

Diese Lücke in der Geschichte der Musik als Universitätswissenschaft fülle ich mit einigen Angaben über d e Musik der Studenten aus. Bei diesen wenigstens stand die Musik auch weiterhin in hohen Ehren. Die deutschen Studenten zumal erfreuten sich und ihre Zeitgenossen durch Sang und Spiel. So war es bereits in frühen Jahren und die Akten der Universitäten der alten Zeit wissen darüber allerlei zu berichten. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß sie weniger regelmäßige, allgemein übliche und gebilligte Gewohnheiten vermerken, als vielmehr ausnahmsweise, ordnungswidrige Verhältnisse, Auswüchse, die man sich hüten muß zu verallgemeinern. Ich denke da auch nicht an die Lieder der fahrenden Scholaren, der Vaganten

[1]) Vgl. Kink a. a. O. II S. 357 und 382.

[2]) In Basel, wo seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der Münsterorganist den Musikunterricht an die Studenten erteilte — so war es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts — bezog dieser einen weit geringeren Gehalt als die eigentlichen Professoren, selbst wenn er den Titel eines Musicus ordinarius besaß. Vgl. Nef in der Festschrift zur Feier des 450jähr. Bestehens der Universität Basel S. 304 ff.

und Goliarden der älteren Zeit, sondern nur an das Musiktreiben aus der Zeit der Universitäten. Ein paar Beispiele: In Wien war es den Studenten untersagt, sich als Sänger oder Lautenspieler („more amatorum" wie es heißt) auf der Straße hören zu lassen. Die Statuten aus dem Jahre 1385 bestimmen[1]): „Statuimus, quod Scolares brigosi, luxuriosi, ebriosi, disculi, noctivagi cum instrumentis musicis vel alias ociosi lenocinantes ... sint a previlegiis et ab intitulationibus honorum exclusi". Die Statuten der artistischen Fakultät aus dem Jahre 1389[2]) wiederholen die Mahnung: „Item Scolares non sint noctivagi cum instrumentis musicis et cantibus in plateis, et praecipue illi, qui in nostra facultate voluerint ad aliquem gradum promoveri". Ähnlich die Statuten vom Jahre 1413 für die Bursisten der philosophischen Fakultät:[3]) „Nullus bursalium instrumentis musicis indecenter canat in commodo suo vel alias in Bursa, nec clamores ac strepitus indecenter ... exerceat". Die im Auftrage des Herzogs Albrecht V. abgefaßten neuerlichen Disziplinarstatuten für die Angehörigen der Universität vom 31. Juli 1414 legen sogar dem Gubernator bursarum oder dem Hospes studentium die Verpflichtung auf,[4]) während der Nacht „suos incolas includere" und acht zu haben „si quis eorum forte desit aut exeat cum armis hostiliter aut instrumentis musicis ... et sine lumine ambulet in plateis". Wenn derartige Mahnungen in den amtlichen Erlassen immer wieder auftreten, so müssen die Verhältnisse, denen sie entgegentreten sollten, bei den Wiener Studenten tief eingewurzelt gewesen sein. Ähnliches enthalten die Urkunden der Universität Heidelberg: am 27. Juni 1456 sah sich der Rektor Radulphus de Zelandia veranlaßt, den Studierenden in Erinnerung zu rufen, daß sie des Abends nicht ohne Lichter auszugehen hätten, auch wenn sie, wie er sagt, „de nocte aut potius circa aut ultra medium quandoque noctis hovisare[5]) dicuntur aliis masculini ac verius feminei sexus hominibus cum lutinis („Lauten") aliisve organis et musicis instrumentis".[6]) Die ältesten Statuten der philosophischen Fakultät der Universität Basel, um 1460, schreiben in der Rubrica III de Magistris u. a. vor:[7]) „Item rectores bursarum tociens in septimana quociens eis videbitur opportunum, cubilia suorum bursalium visitent et ad modum vivendi diligenter attendant, ac si arma offensiva vel alia instrumenta levitatem provocantia repererint, auferant atque in sui custodiam ponant". Von den Studenten wird in der Rubrica V. de Simplici Studencium statu[8]) verlangt: „Item nullus studencium ludum inhonestum vel inconsultum aut offensivum suorum sociorum vel vicinorum vel ad illicita provocativum in domo vel plateis utatur vel habeat, sub pena quam facultas duxerit infligendam, et ideo prohibeat facultas fistulas, lutinas ceteraque instrumenta clamorosa levitatem inducentia".[9]) Sehr musikeifrig waren

[1]) Vgl. Kink a. a. O. I, 1 S. 34 und II S. 76.
[2]) Ebenda II S. 187.
[3]) Ebenda II S. 250.
[4]) Ebenda II S. 258.
[5]) „Hovisare" wird ein Ausdruck des Studentenlateins sein für „den Hof machen".
[6]) Vgl. Winkelmann, Urkundenbuch der Universität Heidelberg, I S. 174.
[7]) Vgl. C. Chr. Bernoulli, die Statuten der philosophischen Fakultät der Universität Basel, 1907, S. 17.
[8]) Ebenda S. 23.
[9]) Die praktische Erläuterung zu diesen Vorschriften wird durch ein Vorkommnis aus dem Ende des 15. Jahrhunderts geliefert. Bei einem nächtlichen musikalischen Ständchen nahm die Wache einem Studenten den Hut weg, den er nur gegen Abgabe seiner Laute zurückerhielt; eine Spende Weines setzte ihn dann anderntags wieder in den Besitz seiner Laute. Vgl. Nef in der Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel S. 302.

die Leipziger Studenten; zuweilen müssen freilich auch sie des Guten zu viel getan haben. Noch aus der katholischen Zeit stammen die Statuten des Collegium minus von den Jahren 1497—1537:[1]) „Nullus ante vel post disputationem serotinam in stuba communitatis clamores horribiles aut pulsus insolitos faciat ... neque arma seu lutinas vel quaecumque alia musicalia instrumenta ... exercere praesumat sub poena decem grossorum irremissibiliter persolvendorum".

Allgemein war es Brauch, Promotionen mit musikalischem Aufwand zu begehen. In Wien wurden die Promovendi in feierlichem Zuge nach St. Stefan geleitet, und die Glocken der Kirche läuteten, ob reverentiam doctorandi; Trompeten und Paukenschall empfing sie in der Kirche. Auffälligerweise fand seit 1430 die Feier für die Angehörigen der artistischen Fakultät in der Aula statt, weil die Doktoren der andern Fakultäten in der Kirche höhere Plätze beanspruchten, die Artisten aber diesen Anspruch nicht gelten ließen.[2]) Auch in Ingolstadt wurden die Stadtpfeifer (tibicines) im 16. Jahrhundert bei Promotionen in Anspruch genommen; sie erhielten dafür 3 bis 4 Taler.[3]) Ebenso traten in Basel Trompeter und Pfeifer bei Promotionen in Tätigkeit; sie geleiteten den Kandidaten zur Feier, nachher zum Bankett.[4])

In den studentischen theologischen Konvikten gehörte gemeinschaftlicher Gesang zur täglichen Arbeit. Die Konstitutionen des Jesuitenordens schlossen zwar Chor, Hochämter und andere feierliche Gottesdienste aus, wie auch jede Art von Gesang (cantus figuratus vel firmus)[5]) bei den sonntäglichen Vespern; ebenso war es verboten, Musikinstrumente im Hause zu halten, und manche Obern ließen den Gesang auch in den Studienhäusern nicht zu. Hier wirkte die Reaktion gegen die damals größtenteils verweltliche Kirchenmusik nach.[6]) Dennoch gelangte unter dem Drucke der Verhältnisse bald eine mildere und kunstfreundlichere Richtung zum Siege, und

[1]) Vgl. Zarncke, a. a. O. S. 239.

[2]) Vgl. R. Kink, Geschichte der kaiserl. Universität zu Wien I, 1 S. 52 ff.

[3]) Vgl. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München, II S. 332, 338, 360. In einer uns erhaltenen Rechnung für die Kosten einer juristischen Promotion in Heidelberg um 1750 stehen unter den jura consueta pro doctoratu ex utroque jure für die Musik (pro musica) 15 Fl. angerechnet und zum festlichen Umzug (pro conductu) für Trompeter und Pauker 4 Fl. (Vgl. Winkelmann a. a. O. I S. 428). Anderswo verschlang eine Promotion infolge der damit verbundenen Nebenauslagen ganz erkleckliche Summen. Gerhard van Swieten, dessen Sohn Gottfried wegen seiner Beziehungen zu Haydn, Mozart und Beethoven der Musikgeschichte angehört, bemerkt in seinen 1749 der Kaiserin Maria Theresia überreichten Reformvorschlägen für das medizinische Studium über den bei Promotionen üblichen Aufwand das Folgende (vgl. Kink a. a. O. I, 2 S. 260): „On a commencé à faire cet acte du doctorat avec beaucoup de pompe et magnificence. On a ramené le nouveau docteur avec un nombreux cortège chez lui, on a fait une belle musique dans l'auditoire où se faisoit la disputation ou le discours inaugural ... Le nouveau docteur traitoit avec magnificence les principaux qui avaient assisté à sa promotion et à Louvain par exemple il régale pendant deux jours environ trois cent personnes ce qui fait dépenser bien d'argent inutilement ... Et à Louvain ils out trouvé l'expedient de donner le Licenciat a ceux qui ne sont pas en état ou d'humeur de faire cette dépense". Van Swieten schlägt wegen dieser Mißstände Vereinfachungen bei der Promotion vor.

[4]) Vgl. Nef, Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel S. 303.

[5]) Vgl. zum Folgenden: Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge I S. 305 ff., 442, 502, II S. 662, 683.

[6]) Diese drakonische Maßregel steht nicht allein da. Selbst die bekannte Verfügung des Konzils von Trient vermochte in der musikfreudigen Zeit Auswüchse sogar in religiösen Häusern nicht zu verhüten. So haben sich Gregor XIII. und Clemens VIII. veranlaßt gesehen, den römischen Frauenklöstern alle kirchliche Musik außer dem Choral zu verbieten, wie auch jede Beschäftigung mit der Instrumentalmusik außer der Orgel.

die Väter der Gesellschaft Jesu haben für ihre literar- und theatergeschichtlich so wichtigen Schuldramen die Hilfe der Musik nicht verschmäht. Bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde im Jesuitenseminar zu Fulda den päpstlichen Stipendiaten auferlegt, u. a. den gregorianischen Gesang eifrig zu erlernen. Zweimal im Jahr hatten sie sich durch eine Prüfung darüber auszuweisen, und den Nachlässigen wurde ein Teil des Stipendiums entzogen. An der Universität Dillingen, die auch von Angehörigen anderer Orden besucht wurde, fanden diese gute Gelegenheit, sich in Gesang und Musik auszubilden. Mittags und abends konnten sie eine Stunde lang singen, und an Festtagen beim Offizium und in der Vesper ihre Fertigkeit in Gesang und Spiel erproben. Die Schulkomödien der Jesuiten pflegten die Musik namentlich für die Chöre. Schon 1601 aber sind für eine Münchener Aufführung auch Tympanistae und Tibicines vorgeschrieben. Das Wiener Jesuitenkolleg besaß in seinem Theaterraum einen großen Chor für die Musikanten. Bei der ersten Aufführung des Oratoriums Philothea, einem gesungenen allegorischen Drama, in München 1643, wirkten 17 Sänger und 15 Spieler mit, und die Musik machte, wie Zeitgenossen berichteten, einen gewaltigen Eindruck. Zu einem solchen Jesuitendrama, Apollo und Hyacinthus, das 1767 von Studenten der Universität Salzburg aufgeführt wurde, hat kein geringerer als Mozart im Alter von 11 Jahren die Musik geschrieben.

Auch die Studenten der protestantischen Konvikte waren der Musik sehr ergeben.[1]) Aus dem Stundenplan des Heidelberger Konviktes 1685 wissen wir, daß jeder Tag früh um 5 Uhr mit einem Gesang eröffnet und des Abends um 8 Uhr mit einem solchen beschlossen wurde. Gesungen wurde auch vor und nach jeder Mahlzeit. Die Statuten des Leipziger Collegium maius aus dem Jahre 1565 schreiben vor: „Musici cantus tam vocis quam organorum usurpabuntur temporibus opportunis absque studiorum detrimento et aliorum offensione". Ähnlich die Statuten des dortigen Frauenkollegs (Collegium b. Mariae virginis) vom Jahre 1628: „Musicos cantus qualescumque nemini interdicimus, dummodo musici illi sint, i. e. studio bonarum artium et humanitatis digni, suumque et modum et tempus habeant, si scilicet extra studiorum et nocturnae quietis horas citra suum et aliorum impedimentum fiant".[2]) An der „hohen Schule" in Bern beteiligten sich die Studenten am Psalmgesang, wie er damals in den reformierten Kirchen der deutschen Schweiz üblich war; mehrmals in der Woche versammelten sie sich zur gemeinschaftlichen Probe.[3])

---

[1]) Vgl. Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen, 6.
[2]) Vgl. Zarncke a. a. O. S. 220, 286 und 541.
[3]) Vgl. Brönnimann, Der Zinkenist und Musikdirektor Joh. Ulr. Sultzberger und die Pflege der Musik in Bern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Berner Dissertation 1920. S. 4 und 28. Auch hier gab es gelegentlich Klagen über den Studentengesang in der Kirche. Eine Verordnung 1672 ermahnt die Studenten, dem Gesang fleißig beizuwohnen und „sonderlich, daß sie nicht so schreyen, sondern lieblich die Stimm zu führen erlehrnind und sich befleißigind". Vgl. ebenda S. 32. Ein Professor wurde mit der Beaufsichtigung des Studentengesanges betraut. Die Singkunst gehöre, so hieß es in der Gesangschulordnung, „unter die Requisita eines predicanten". Die Studenten sollten mindestens alle Psalmen singen können. Die Studenten der philosophischen Abteilung mußten sich Sonntags nach dem Morgenessen in der Psalmmusik besonders üben. Alle Theologen mußten in den Übungen der Reihe nach Vorsänger- und Dirigentendienste leisten. Unregelmäßiger Besuch der Kirchengesangstunden wurde mit Geldstrafe belegt. Endlich wurde jedes Halbjahr ein Musikexamen abgehalten, in Gegenwart der Professoren. Vgl. ebenda S. 53—55. S. 97 und ff. sind daselbst die Berner Musikordnungen aus den Jahren 1663—1670, 1672 mitgeteilt.

Im 17. Jahrhundert war zum Chorgesang das vom Instrumente begleitete Lied hinzugetreten. Diese Formen haben dann bei den Studenten der deutschen Universitäten begeisterte Pflege gefunden, ebenso aber die studentische Instrumentalmusik in der Form von Suiten. Dabei ist es nicht geblieben. In Leipzig ergaben sich die Studenten in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts mit großem Eifer auch der Oper.[1]) Die Kantoren der St. Thomasschule führten bittere Klage, daß die Studenten, die bei ihnen singen gelernt hatten, wenn sie zur Universität kamen, nichts mehr mit ernster Kirchenmusik zu tun haben wollten,[2]) sondern es vorzogen, unter die „Operisten" zu gehen oder dort mitzusingen, wo eine opernhafte, fröhliche Kirchenmusik gemacht wurde. Die Neigung der Leipziger Studenten zur Oper ist auch aus späterer Zeit bezeugt. Als in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts die Koch'sche Truppe in Leipzig die ersten deutschen Singspiele aufführte, klagten die Professoren, daß die Studenten mehr ins Theater als in die Vorlesungen liefen, und setzten es durch, daß Koch nur zweimal in der Woche spielen durfte. Dazu kam das instrumentale Zusammenspiel in den Collegia musica, als deren eifrige Förderer sich gerade die Studenten erwiesen haben. In Bern bestand ein solches studentisches Collegium musicum bereits um 1675; es erfreute sich der Unterstützung der Behörden;[3]) in Basel wurde es 1695 geradezu von der Universität ins Leben gerufen, fand aber, wie es scheint, nur wenig Gegenliebe bei den Studenten.[4]) In Leipzig aber gab es zur Zeit, als Joh. Seb. Bach Thomaskantor und Universitätsmusikdirektor war und bereits vorher, zwei solcher Collegia, die sich befehdeten und einander die Studenten abspenstig zu machen suchten. Neben dem amtlichen Universitätsmusikdirektor machte sich in der Person eines Leipziger Organisten ein Nebenbuhler zu schaffen, dessen Konkurrenz selbst Bach nicht zu brechen vermochte.[5])

Um die Wende des 18. Jahrhunderts verstummte die Studentenmusik mit verschwindenden Ausnahmen. Erst ein Menschenalter später trat eine Besserung ein, als sich die akademischen Gesangchöre auftaten, die Liedertafeln, und mit ihnen eine neue musikalische Literatur, der Männerchorgesang, den das 17. und 18. Jahrhundert so gut wie nicht gekannt haben. Die Bedrängnisse der napoleonischen Zeit brachten den lange zurückgehaltenen Idealismus der deutschen studentischen Jugend zu urgewaltigen Äußerungen in Lied und Gesang. Es sei da nur an die von Karl Maria von Weber vertonten Lieder Körners „Leyer und Schwert" erinnert. Die deutsche Schweiz hat ihren Anteil an dieser Blüte studentischer Kunst infolge der Bemühungen des Zürcher Nägeli und anderer um die Hebung des Männergesanges.

Unterdessen war die Erinnerung an das akademische Lehrfach der Musik nicht ausgelöscht. Der bayrische Schulrektor Joh. Mich. Schmid, der während seiner Studien auf der Universität Leipzig an der Musik nicht achtlos vorübergegangen war — er hatte sich noch an dem Künstlertum Bachs erbauen können — behandelt in

[1]) Vgl. Spitta, Bach II S. 26 ff.

[2]) So war es um 1600 auch in Basel, wo die früheren Gymnasiasten nicht mehr am Kirchengesang im Münster sich beteiligen wollten; es bedurfte eines besondern Erlasses der Universitätsbehörde, der den Studierenden mit Stipendien- u. Benefizienentzug drohte, falls sie nicht zu den Gesangsübungen im Münster erschienen. Vgl. Nef, in der Festschrift zum 450jährigen Bestehen der Universität Basel S. 306.

[3]) Die Studenten erhielten nach jeder Übung eine bestimmte Ration Brot und Wein. Vgl. Brönnimann, Der Zinkenist und Musikdirektor Joh. Ulr. Sultzberger S. 56—58, 83, 92 und 95.

[4]) Vgl. Nef a. a. O. S. 309 ff.

[5]) Vgl. Spitta, Bach II S. 33 ff.

seiner „Musico-Theologia oder Erbauliche Anwendung Musikalischer Wahrheiten" 1754 auch (in § 114) die Frage, ob die Musik auf den Universitäten wieder einzuführen sei. Wir erfahren dort, daß manche Gebildete die Ausscheidung der Musik aus dem Verbande der philosophischen Wissenschaften beklagten. Schmidt ist gegen die Musikprofessuren. Seine Einwände treffen das Pflichtfach, was sie in alter Zeit war. Auch betont er, daß der Mensch auf dieser Welt nicht alles zu lernen brauche; man brauche auch nicht für alle wissenschaftlichen Disziplinen eigene Professoren anzustellen, wichtiger sei es, sich um Gott und den Nächsten zu bemühen und ein christliches Tugendleben zu führen. Dennoch wäre Schmidt mit dem Musikprofessor an der Universität vielleicht einverstanden, wenn er „die Natur mit Feuer und Eisen anzugreifen und durch allerlei Versuche hinter ihre Geheimnisse zu kommen wüßte", d. h. er verlangt von ihm eine wissenschaftlich gerichtete, exakte Forscherarbeit. Was Schmidt hier wünscht, hat die neuere Musikwissenschaft in Angriff genommen und sie ist bereits zu tüchtigen Leistungen fortgeschritten. Auch schließen sich die Musikwissenschaft und ein christliches Leben nicht aus.

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es Gegner des Universitätsfaches der Musik. Die Männer der Zunft waren es, die sich dagegen sträubten. Schmidt hatte sie trotz aller Vorbehalte nicht abgewiesen, ihr vielmehr ein Ziel gesteckt, das sie zu einer wirklichen Wissenschaft erhebt. Anders drückte sich der Direktor der Berliner Singakademie, Zelter, aus in einem Briefe, den er aus Neuwied am 14. November 1823 an Goethe schrieb. Damals hatte sich an der Universität Bonn der akademische Musikdirektor Heinrich Karl Breidenstein, der von den Rechts- und den Sprachwissenschaften zur Musik übergegangen war, habilitiert und begann seine Tätigkeit. Zelter berichtet: „Der junge Musikdirektor hielt eben seine erste Vorlesung an die Studenten und zwar über Generalbaß. Wir haben ihm eine Perücke von Berlin aus versprochen und angeraten, erst etwas zu tun und dann zu reden ... Die Unverschämtheit solches jungen Gezüchtes läßt sich nicht mit Worten sagen. Sie predigen von den Lehrstühlen herab, die alten Lehren gälten nichts mehr ... Ich habe ihm zu verstehen gegeben, ich werde ihm den Hals brechen, wenn er mir die guten alten Regeln angreift ... Wir kennen den musikalischen Doktormantel schon von Forkel her ..." Für den Schulmann Schmidt ist der Musikprofessor ein Mann der wissenschaftlichen Arbeit und seine Pflicht, die Forschung zu pflegen; für den Musiker Zelter ist es die Hauptsache, daß er „die guten alten Regeln" nicht angreift. Nichts beleuchtet mehr die Unklarheit in den Aufgaben und Zielen der Musik an der Universität, als dieser Gegensatz der Auffassungen. Breidenstein wurde trotz des Geschimpfes des Zelter einige Jahre darauf zum Professor ernannt und hat seiner Kunst Ehre eingetragen. Noch heute erinnert an ihn das Beethovendenkmal in Bonn, zu dem er die Anregung gegeben hat. Auch als Komponist ist er hervorgetreten. Den groben Spott Zelters, der auch noch später an Breidenstein sein Mütchen gekühlt hat (Brief an Goethe vom 28. Januar 1828), hatte er so wenig verdient, wie Forkel,[1]) der als Geschichtsforscher bis

[1]) Über ihn schrieb Zelter an Goethe am 3. Dezember 1825: „Forkel war Dr. der Philosophie und Dr. der Musik zugleich, ist aber sein Leben lang weder mit der einen noch mit der andern in unmittelbare Berührung gekommen. Er hat eine Geschichte der Musik angefangen und da aufgehört, von wo für uns eine Historie möglich ist." Forkel hat sich ebenfalls als Komponist betätigt und Sonaten so wie ein Oratorium geschrieben. Zelter aber hat sich augenscheinlich niemals von gewissen Gewohnheiten seiner Jugend befreien können.

heute im gesegneten Andenken der Wissenschaft weiterlebt und dessen zweibändige, allerdings unvollständige Musikgeschichte Vielen Dienste erwiesen hat, die ihr Weg niemals mit Zelter zusammenführte.

Breidenstein war der erste Musikprofessor der neuern Universitätsgeschichte Deutschlands. Den nächsten erhielt die Universität Berlin in Adolf Bernhard Marx, der wieder von der Jurisprudenz hergekommen war, dann auch bei Zelter gearbeitet hatte, im Jahre 1830, nachdem ein anderer Schüler Zelters, Mendelssohn, die ihm angebotene Professur ausgeschlagen hatte. Seither ist die Universität Berlin eine der wichtigsten, wenn nicht die erste Pflegestätte der Musikwissenschaft. Es folgte 1861 Wien mit Hanslick und dann allmählich die andern Universitäten.[1]) Sogar technische Hochschulen, wie z. B. Dresden, haben neuerdings ihre Hörsäle der Musikwissenschaft geöffnet; ohne Zweifel ist damit die hervorragende Eignung der Musik zur geistigen Ergänzung des rein technischen Betriebes ausgesprochen.

Die Entwicklung der Dinge hat dem trefflichen Schmidt Recht gegeben; heute sind die Professoren der Musik an der Universität in erster Linie Lehrer wissenschaftlicher Arbeit, nicht aber Überlieferer und Verfechter praktischer Regeln.

Waren zuerst Frankreich und England in der Musikwissenschaft normgebend, so ist es heute Deutschland. Wie die neuere Musikwissenschaft überhaupt, so sind auch die neueren Lehrstühle für das Fach ein Werk des deutschen Idealismus, man kann auch sagen, der deutschen Romantik, und Deutschland besitzt trotz achtbarer Leistungen anderer Völker darin bis zur Gegenwart den Vorrang. Das bezeugen auch die schweizerischen Universitäten, von denen Basel,[2]) Bern und Zürich Professoren oder Privatdozenten für Musikwissenschaft in ihren Lehrkörper aufgenommen haben, die durch die deutsche Schule gegangen sind. Auch in Lausanne und Genf sind

[1]) Dennoch verwischten sich die Spuren des alten Zustandes nicht so rasch; nur so erklärt sich die seltsame Ausschaltung der feinsten und immateriellsten aller Künste aus dem Begriffe und Inhalt der sog. Kunstgeschichte. Die Musik galt lediglich als eine Fertigkeit und wissenschaftlicher Behandlung fernliegend; an einigen Hochschulen wurde sie daher neben den Fecht-, Reit- und Tanzübungen verzeichnet, wenn nicht als Leibesübung. So scheint es bereits im 17. Jahrhundert gewesen zu sein. Im Vorlesungsverzeichnis der Universität Heidelberg vom September 1655 (vgl. Winkelmann a. a. O. I S. 390) stehen unter den Vorlesungen der Facultas artium solche über Physik, Mathematik, Geschichte, Philosophie usw. Zuletzt wird ein Reitlehrer gerühmt, dann ein Fechtmeister und aliarum elegantiarum artifices ad concinnos corporis tum motus tum mores formandos. Ob unter diesen auch ein Musiklehrer gemeint war? In der „Consignation deren Civium academicorum Universitatis Viennensis, Wieviel derselben bis Ende Decembris 1760 immatriculiert seynd“ werden genannt „Mahler, Bildhauer, Buchhandlere, Buchdrucker, Schrift-Güsser, Compass-mächer, Kupfer-Stecher, Kupfer-Drucker, Gold-Gravieurs, Wappen-Stein-Gravieurs, Ingenieurs, Schilderey-Führer, Mathematischer Uhrmacher, Galanterie-Arbeiter, Kunst- und Bilder-Drucker“ aber kein Musikbeflissener, ebensowenig wie in dem Verzeichnis aus dem Jahre 1781 (Vgl. Kink, Geschichte der kaiserlichen Universität in Wien I, 2 S. 275 und 278). Die Musik war danach an der Universität Wien überhaupt nicht mehr vertreten. In Basel genoß indessen die Zunft der Musiker das akademische Bürgerrecht; weil sie dem Verband der Universität eingegliedert waren, hatten sie die Verpflichtung, bei den Universitätsfeierlichkeiten (gegen eine bestimmte Vergütung) mitzuwirken. Bis 1818 blieb die Musikerzunft der Universität angeschlossen. Vgl. Nef, a. a. O. S. 315 und 319.

[2]) Den Ausgangspunkt wissenschaftlicher Bestrebungen in der Musik an der Universität Basel, im 19. Jahrhundert bildete Ferd. Lanz's 1828 gegründeter „akademischer Männerchor“; Lanz hielt zugleich seit dieser Zeit Vorlesungen über Harmonielehre und Gesang. Genannter Chor erhielt sich unter wechselnden Dirigenten bis 1895; von 1848 an hielt Vorlesungen auch geschichtlicher Art Ernst Hauschild, ihm folgte nach einer Pause 1876 Selmar Bagge als Lektor, seit 1893 als außerordentlicher Professor. Seit 1900 wirkt daselbst Karl Nef, dessen verdienstliche „Studie über die Musik an der Universität Basel“ in der Festschrift zum 450jährigen Bestehen der Universität Basel auch diese Angaben entnommen sind, S. 319 ff.

neuerdings gelegentlich von Privatdozenten Vorlesungen über Musik angezeigt worden. Freiburg aber hat als die erste schweizerische Universität eine ordentliche Professur für Musikwissenschaft errichtet.

Daß die Musikwissenschaft auch in Frankreich wieder an der Universität zu Ehren gelangte, dazu hat wohl ein Aufsatz beigetragen, den der Professor am Pariser Konservatorium Maurice Emmanuel in der Revue de Paris vom 1. Juni 1898 S. 649—672 über „La Musique dans les Universités allemandes" veröffentlichte, und der von ihrer Pflege ein mit warmer Teilnahme gezeichnetes Bild aufrollte.[1]) Heute, nach 22 Jahren wäre freilich darüber ungleich mehr zu sagen. An deutschen Universitäten haben auch Gelehrte von Ruf wie Combarieu und Ecorcheville musikwissenschaftlichen Studien obgelegen. Nur in Italien hat die frisch aufblühende Musikforschung ein Heim an der Universität noch nicht gefunden; auch sie aber, Gelehrte wie Torchi, Cesari u. a. beweisen es, hat mannigfache mittelbare und unmittelbare Anregung von den deutschen Universitäten gewonnen.

[1]) M. Emmanuel beschließt seine Darlegungen mit einem Appell an seine Heimat: „Notre pays restera-t-il indifférent à la science de la Musique fondée par les Allemands depuis trente années, et dont ils ont fait une auxiliaire de l'Art? Il est possible, en s'appuyant sur l'expérience qu'ils ont réalisée et qu'ils étendent chaque jour, de définir brièvement les objets essentiels d'un enseignement supérieur de la Musique à l'Université". Er nennt als Lehrfächer experimentale Akustik, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, musikalische Philologie und allgemeine Geschichte der Musik. „Telle est la science que l'Allemagne a fondée. Elle est complète; elle est logique; et l'on n'en supprimerait rien sans l'amoindrir".

Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775.

Von

Arnold Schering (Halle a. S.)

Mit dem Abzuge der schwedischen Besatzung am 1. Juli 1650 aus Leipzig, wo sie volle 7 Jahre und 8 Monate gehaust, beginnt für das geistige, künstlerische und soziale Leben der Stadt ein neuer Abschnitt. Handel und Wandel nehmen nach den vorausgegangenen Drangsalen des Krieges schnellen Aufschwung; die Pflege der Wissenschaft blüht wieder auf; die Geselligkeit erhebt sich unter neuen, reicheren Formen; der Dichtung erstehen eine Reihe Talente von mehr als örtlichem Rufe, und vor allem: Leipzig tritt jetzt in das „große Jahrhundert" seiner Musikgeschichte.

Es darf gesagt werden, daß von diesem Zeitpunkte an die Musik mit einer der ersten Faktoren wurde, durch die Leipzig am Übergange vom barocken zum galanten Zeitalter seine führende und in vieler Hinsicht einzigartige Stellung im mitteldeutschen Lande begründete. Diesen musikalischen Aufschwung verdankt es ebensosehr den zu den öffentlichen Musikämtern berufenen Persönlichkeiten, wie der Straffheit seiner musikalischen Organisationen, von denen eine jetzt überhaupt erst zu größerer Bedeutung gelangt: die Leipziger Ratsmusik. Obwohl sie sich längst als segenstiftende Einrichtung erwiesen hatte, beginnen auch ihre berühmten Jahre erst nach dem Kriege. Im selben Maße nämlich, als unter dem Aufatmen nach langem Drucke die öffentlichen Verrichtungen kirchlicher, bürgerlich-privater und akademischer Natur an Zahl, Gewicht und Ausstattung zunahmen und das Festefeiern in Leipzig zur Gewohnheit wurde, gestalteten sich die Beziehungen der Ratsmusiker zu Behörden und Bürgerkreisen immer enger, sodaß ihre Mitwirkung bei jeglicher Gelegenheit schließlich unvermeidlich wurde. Im Emporkommen und in der ganzen bevorzugten, gegen früher erheblich befestigteren Stellung der Ratsmusik spiegelte sich das gewaltige Wachstum der Stadt an Stolz, Reichtum und Selbstgenügsamkeit, und wie ein brennender Ehrgeiz alle Behörden beseelte, bei Gelegenheit in Prunk und großartig barocker Aufmachung es mit dem Dresdener Hofe aufzunehmen, so sonnte sich der Rat in dem Bewußtsein, in seiner Ratsmusik ein nicht zu verachtendes Instrument vornehmer Repräsentation zu haben. Solange dieser städtische Absolutismus herrschte — dem fürstlichen in Strenge und Konsequenz vergleichbar — so lange stand auch die Ratsmusik auf der Höhe. Mit dem Abbau jenes tritt auch sie allmählich zurück, um schließlich im fridericianisch-leopoldinischen Zeitalter teils zur Bedeutungslosigkeit herabzusinken, teils sich in andere Formen umzuwandeln.

Ratsmusikanten im eigentlichen Sinne waren, sowohl den Gründungsakten wie den Privilegien nach, nur die vier Stadt- oder Kunstpfeifer (d. h. Bläser).

Auf diese Bezeichnung haben sie selbst stets großen Wert gelegt. Im weiteren Verlaufe aber sind auch die drei Kunstgeiger (d. h. Streicher) mit zur Ratsmusik gehörig betrachtet worden. Über die Entstehung beider Gruppen[1]) und ihr Wirken bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts hat Rudolf Wustmann in seiner unvollendet gebliebenen Musikgeschichte Leipzigs[2]) Nachrichten beigebracht. Wenn nunmehr der Versuch gemacht wird, die Entwickelung beider Institute über länger als ein Jahrhundert weiter zu verfolgen, so liegt das nicht nur im Interesse der musikalischen Ortsgeschichte. Was sich hier in einer großen und musikgeschichtlich bedeutenden Umgebung, nach außen weithin sichtbar, abgespielt hat, ereignete sich in entsprechendem Maßstabe in ungezählten kleineren Gemeinden, sodaß das Bild, welches die Leipziger Zeugnisse ergeben, mit unwesentlichen Abstrichen auch auf Zustände an anderen deutschen Musikplätzen bezogen werden kann. Eben dieses typischen Charakters wegen erscheint es angebracht, auch solche Züge in die Darstellung mit aufzunehmen, die, an sich unbedeutend, im Rahmen kleinerer Verhältnisse hätten unberücksichtigt bleiben können.

Dank der Reichhaltigkeit des Leipziger Ratsarchivs an Aktenmaterial ist es möglich, den Dingen bis auf den Grund zu schauen. Und diese Aktenfülle wiederum verdanken wir nichts anderem als der ständigen Unverträglichkeit, dem nie abreißenden Brotneide der Musiker. War das ausgehende siebzehnte und beginnende achtzehnte Jahrhundert schon an sich zu ewigem Streiten und Haarspalten aufgelegt, so doppelt da, wo das Volk der Musikanten sich aneinanderrieb. Mit Verwunderung blickt der Mensch der Gegenwart in diese Zeit, die Hekatomben von Foliobogen verprotokollierte, um wirkliche oder eingebildete Rechte zu schützen, die um der geringfügigsten Ursache willen sofort den Rat der Stadt anging, ja selbst die kurfürstliche Majestät wegen Vorteilen behelligte, die mitunter in Groschen auszurechnen waren. Das meiste dieser zuweilen sehr umfangreichen Aktenbündel besteht aus Streit- und Klagesachen und liefert, von der moralischen Seite aus angesehen, ein unerquickliches Bild menschlicher Schwäche.

Um zwei Punkte drehten sich länger als anderthalb Jahrhunderte diese Musikantenhändel: um das unbefugte Eingreifen der Stpf. in die Rechte der ihnen subordinierten Kg. und umgekehrt; und um die Abwehr der unlauteren Konkurrenz der „Bierfiedler". Kurz vor 1700 tritt als vierte, die Eintracht störende Interessengruppe die sog. Neukirchenmusik (anfangs „Scheinhardtsche Compagnie") hervor, durch die die Verhältnisse noch verwickelter wurden. Es bedurfte äußerster Energie und höchster Langmut beim Rate, diese fortwährend gegen einander eifernden Elemente in Schach zu halten. Diese Energie war freilich, wie sich zeigte, nicht stark genug, um im gegebenen Augenblick veraltete Gepflogenheiten kühn über Bord zu werfen.

Bevor sich um die Wende des 16. Jahrhunderts die Kg. organisierten, bestand ein Wettbewerb zwischen den Stpf. und den Trommlern nebst Querpfeifern der Stadt bei Gelegenheit von Hochzeiten und Wirtschaften. Der Rat scheint beiden Gruppen gleiche Rechte eingeräumt zu haben, denn nach der Hochzeitsordnung von

[1]) Es sei gestattet, für beide im Folgenden die Abkürzungen „Stpf." und „Kg." anzuwenden.
[2]) Leipzig und Berlin 1909, S. 32 ff., 154 ff.

1550[1]) waren Trommler und Pfeifer ebenso zu Hochzeiten zu gebrauchen wie die eigentlichen Stpf. Zu Konflikten scheint es nicht gekommen zu sein. Vielmehr traten beide Korporationen im Jahre 1587 aus eigenem Entschlusse zusammen, um sich über ihre Rechte und Pflichten auszusprechen. Das Ergebnis war folgender handschriftlich erhaltener Innungsbrief.[2])

[Ratsarchiv LXII. S. 4a.]

Innungsbrieff
zwischen den Stadtpfeiffern Feldtpfeiffern
vnndt Trommelschlagern Inn Leiptzigk
Auffgericht den 2. Septembr Anno 15:87.

Zuwissen sey hiermit Jedermennigklichen, so dieser offen brieff furkompt, sehen, hören oder lesen, Das heut dato den andern Monatstagk Septembris, Im Funfftzehenhundert Sieben vnnd Achtzigisten Ihare, Auff vergunstigung vnd befreyhung eines Erbarn vnndt Wohlweysen Rahts allhier zu Leiptzigk, Wier nachbenante als Bartel Kertzsch, Conradt Rüde, Elias Perschman vnndt Hieronymus Hirschheupt Stadt Pfeiffere An Einem, Auch Thomas Trebes vnndt Hans Beyer feldt Pfeiffere am andern, vnd dan Caspar Heseler vnd Peter Förster Trommelschlegere am Dritten-theile, alle bürgere vnndt einwohnere In Leiptzigk, vnnß einer Rechten Innung oder Zunfft, wegen der Hochzeytten vnndt Wirdtschafften, mitt auffwarttung vnndt bestellung der selbenn /: weill bißhero in solcher geschwinden Zeytt, Durch etliche Landtleuffer vnd frembde Persohnen, grosse Vnordtnungk mit abschneidung vnndt schmelerung vnserer nahrung eingerissen :/ vnnß vntereinander freundtlich vnd gutlich, voreiniget, verbunden vnndt verglichen, Voreinigen vnd vorbinden vnnß auch auff alle vnd Jede nachuolgende Artickel, In Krafft dieses briefes, dieselben getreulichen zuhalten, In der maß als hernach geschrieben stehet,

1) Erstlichen, Wollenn Wier, Wie In andern Innungen breuchlichen, von Dato diez, alß baldt eine gemeine lahde zeugen vnd halten, welche Dem Eltesten vnter vns In Verwahrung, Dem andern darnach, Dazu der Schlußel vbergeben werden soll,

2) Darnach haben wier vns voreinigt, Das nichtt mehr dan zwene Trommelschlager vnndt Vier Pfeiffer, so bey der Trommel blasen, allhier zu Leiptzigk auff Hochtzeyten vnndt Wirdtschafften aufzuwarten von vns gelitten werden sollen,

3) Vors Dritte, Sollenn die gemeinen Wirdtschafften von den Trommelschlegern vnd Pfeiffern, ausserhalb der Ihenigenn, dazu sonderlich wier die Stadtpfeiffer gebraucht werden, wechsselsweyse nach der ordtnung vndt lohsung bestellet werden,

4) Zum Vierdten Die lohsung vnd Pfeifferordtnung neben Der Trommel betreffende, Ist Erstlichen Elias Berschmann vnndt Hieronymus Hirschheupten Das Erste lohs, Thomas Trebessen Das Ander, Bartel Kertzschen vnndt Conradt Rüden Das Dritte, vnndt dan Hans Beyern, Das Vierdte lohs worden, Darnach man sich In der ordtnung halten vnd allewege zwene Stadtpfeiffere Einen man gellten, Auch endtweder selbst oder durch andere so sie dazu vermögen, gemeine Wirdtschafften, neben der Trommel mit blasen bestellen sollen,

5) Volgende wird zum Funfften, Sollenn die Trommelschlägere solche gemeine Hochzeytten ahnnehmen vnd dem Ihenigen Pfeiffer so die ordtnung betrifft, sich der Zeytt zuachten, ahnkundigen,

6) Zum Sechstten, Do auch Brautt vnndt Breuttigam oder Die so die Wirdtschaften außrichten, vnter den Trommelschlägern einem mehr geneigt als dem andern, vnd den Ihenigen welchen sonst die ordtnungk nicht betroffen hette, zu Ihren freuden brauchen woltenn, Soll diesem, an deme nicht die ordtnung, auffzuwartten vnndt allein die Mahlzeyten neben Dem Köstlein zugeniessen, vergönnet, Den Vordienst aber Ihenen, welchen die ordtnung betroffen, zuzustellen schuldigk sein,

---

[1]) Wustmann, a. a. O., S. 155.

[2]) Bei Wustmann a. a. O. nur erwähnt. Die schwankende Orthographie originalgetreu.

7) Zum Siebenden, Soll von einer Jeden Wirdtschafft, von Einem Trommelschläger vier groschen vnd von dem Pfeiffer, weil es Jhme etwaß feurer wirdt, nur ein groschen, in die lahden vberantworttet vndt erlegt, vnndt einem ordentlichen Vorzeichnuß richtigk einuorleibt werdenn,

Unndt ob einer oder der ander in obgesatzten Artickeln bruchigk befunden, soll er nach der haltenden Theile erkenntnuß eine gewisse, doch zimliche geldstraffe, Inn die lahden zuerlegen schuldigk, oder wo fern er sich wiedersetzigk machen wurde, Eines Erbarn Rahtts erkenntnuß gewerttigk sein,

Hierüber wollen Einen Erbarn Hoch vnndt wohlweysen Rahtt, wier hiermitt alle sämptlich vnd sonderlich, Solche vnser vorgeschriebene Innung vnndt Vorbindung mit Ihrem Stadtsecret nicht allein zu confirmiren, Sondern auch ehegedachtes Eines Erbarn Rahtts Handelsbuche einzuuorleiben vnndt vns gegen menigklichen Dabey zu handthaben vnndt zuschutzen, Untertheniges gehorsambs zum fleissigsten gebeten habenn.

Actum ut supra.

Dieses Innungsbriefes wird später niemals wieder gedacht. Schon weil die Querpfeifer- und Trommlermusik im neuen Jahrhundert als Hausmusik allmählich abkam und durch die feinere Streichmusik ersetzt wurde, mochte der Vertrag stillschweigend seine Geltung verlieren. Völlig überholt wurde sein Inhalt, nachdem im Jahre 1608 der Rat drei Kunstgeiger angestellt hatte. Schon 1595 war man nicht abgeneigt gewesen, den Geigentruppenführern Habicht und Fischer gewisse Rechte einzuräumen. Aus ihrem Schreiben vom 22. 5. dieses Jahres (Ratsarchiv, Sect. II. S. 78b. fol. 4) geht hervor, daß sie Gott, der christlichen Kirche, dem Rat und der ganzen Gemeinde zu Wohlgefallen mit ihren Instrumenten in der Kantorei, in beiden Kirchen, aufs beste gedient und das auch fernerhin tun wollten; da sie aber für ihre Mühe noch niemals etwas bekommen, bäten sie jetzt, wo der Rat seinen Dienern Tuch zur Kleidung zu geben pflege, um Gewährung eines Stückes Tuch zum „Ehren-Mantel" für Kirche und weltlichen Dienst. Die Stadtpfeifer, nichts Gutes ahnend, bitten sofort um Aufbesserung ihres Solds und klagen: jüngst sei verboten worden, „daß wir über Zehen, des nachts auff der gassen, nicht mehr pfeiffen noch hoffiren sollen, welches uns gantz beschwerlichen vorfellet"; dazu käme neuestens der Brauch der „gemeiniglichen Abend-Hochzeiten auff, do wir dan offt vor Elffen nicht wegk kommen können; so wir nicht von gutten gesellen zum hoffiren gefordert werden, und unseren nutz und frommen damit schaffen konthen, so werden wir hieran gehindert", sie müßten wieder nach hause gehen. Ein Ratsbeschluß ist nicht vorhanden. Den Geigern wurde die Erlaubnis gegeben, vor den Toren zu musizieren, aber damit auch die Gelegenheit, sich häufig mit den Stadtpfeifern zu entzweien. Unter den Schriftstücken, die das gespannte Verhältnis beider beleuchten, befindet sich folgendes, dessen Abdruck sich damit rechtfertigt, daß es in der Folge bei Streitigkeiten von den Stadtpfeifern gern als Beleg ihrer Privilegien herangezogen wird.

[Ratsarchiv, LXII. S. 4b als Beilage zu fol. 36.
Abschrift a. d. Ratsbuche von 1603, fol. 205.]

Demnach die Stadtpfeiffer alhier sich über die gemeinen geigere Klagende beschweret, ob wohl dieselben nicht in eines erbarn raths Bestallung noch Diensten weren, daß sie doch vor ihnen nicht alleine die meisten Hochzeiten anzunehmen und zu bestellen, sich unterstünden, sondern auch offt andere frembde gesellen für ihnen hierzu gebrauchen und Kaum den ersten Hochzeits Tag in eigener Persohn auffwarten, den andern und dritten Tag bald andere frische Hochzeiten hetten, welches denn zu ihren

euſerſten Verderb und merkklicher abſchneidung ihrer nahrung gereichen wolle, und derowegen in fleiß geſucht und gebeten, die Verordnung zu thun, daß ſie als eines Erbaren rathes beſtalte Stadtpfeiffer und Diener hinfürder auff den Hochzeiten den Vorzug haben, undt do iemandes die Musicae der geigere beſtellen, ſich bey ihnen erſt angeben ſollen, In fürnehmer erwegung, demnach Ihnen vor dieſer Zeit ſich auff den geigen zu üben anbefohlen, Ihnen auch zu dem ende ein ganz Stimmwerck Geigen erkaufft und gezeiget, und durch tägliche übung und fleiß ſo viel begriffen, daß ſie in allewege darauff zu beſtehen getraueten, und aber die geiger Perſöhnlich zugegen geweſen, und ſolches nicht vernehmen können, Als hat E. E. rath es dahin gerichtet, und dieſe anordnung gethan, daß hinfüro und künfftiger Zeit die Stadt Pfeiffer den Vorzug haben, und die Hochzeiten groſze und kleine in der Stadt alleine annehmen und beſtellen, die Schlechten Hochzeiten vor den Thoren aber die geiger anzunehmen und zu beſtellen haben ſollen, mit dieſer maßen, wenn auff vornehmen Hochzeiten beyde Musicanten zur auffwartung begehret würden, daß ſie alsdann auch beyderſeits auffwarten, die Stadtpfeifer doch in allewege den Vorzug haben, und ſolche zu beſtellen annehmen ſollen, wo ſichs aber begeben würde, daß zwo wirthſchafften auff einen Tag gefielen, ſollen die Stadtpfeiffere die vornembſte, die geigere aber die andere beſtellen, begebe ſichs aber daß eine Hochzeit auff den Montag und die andere auff die Mittwoch gefiele, ſollen die Stadtpfeiffer in allewege die vornembſte, die geiger aber die andere verſehen, Welches zu uhr Kund dem rathsbuch einzuverleiben befohlen, Actum den 17. Junij Anno 1603.

Als nach fünf Jahren die Habichtſchen Geiger vom Rate wirklich in Sold genommen wurden, blieb den Stpf. nichts anderes übrig, als ſich zu vertragen und gemeinſam mit ihnen gegen die nichtgelernten Muſikanten vorzugehen. An ſolchen hat es in Leipzig nie gefehlt. Während der Jahre 1635 bis 1650 kehren vor allem die Namen Andreas Rothe und Hans Wentzke häufig wieder, Anführer einer „zimblichen Anzahl loſer Geſellſchaft von Bierfidlern und Spielleuten", die ſich erkühnten, bei Hochzeiten, vornehmen Gaſtereien und Kindtaufen aufzuwarten. Auf der Ratsmuſiker Klage hin wurde ihnen am 7. 8. 1640, dann nochmals am 5. 10. 1650 befohlen, ſich deſſen zu enthalten; geſtattet blieb ihnen nur das Aufwarten in gemeinen Bierſchenken und Bierhäuſern, ebenſo bei „gemeinen Soldaten, welche nicht Offiziere ſind".

Beſtand anfangs das Privileg der Stpf. nur darin, als einzige anerkannte Körperſchaft ungehindert in der Stadt muſizieren zu dürfen und vom Rate zu Feſtlichkeiten und Aufträgen, von der Kirche zur Kirchenmuſik herangezogen zu werden, ſo kam ſeit 1599 als wichtigſte ſtändige Funktion das täglich früh um 10 Uhr und anfangs auch nachmittags erfolgende Abblaſen vom Rathausturm hinzu[1]). Der bis dahin geltende Wochenlohn von 15 gr. erhöhte ſich ſeitdem auf 18 gr., wozu gelegentlich noch Noten- und Kleidergelder bewilligt wurden. Bis 1717, wo ſie zur Konſumationsakziſe mit herangezogen wurden, blieben die Stpf. von allen Abgaben befreit. Außer freier Wohnung in einem gemeinſamen Hauſe im „Stadtpfeifergäßlein" (heute: Magazingaſſe) ſtand ihnen von Rats wegen ein jährlicher Zuſchuß von 10 Thlr. aus der Wiedebachſchen Stiftung zu. Für die Mitwirkung bei der Kirchenmuſik zahlte ihnen ſeit 1633 jede der beiden

[1]) Stpf. Johann Pezel führt (in der Widmung der „Hora decima" 1670) dieſen Brauch auf perſiſche und türkiſche Gewohnheiten zurück, vergißt freilich, nicht ſofort zu betonen, daß er im Grunde doch chriſtlich ſei, wie ſich überhaupt die Leipziger Republik auf die rechte, ſeligmachende Religion ſtütze. Gottfr. Reiche nennt das Abblaſen „ein Freuden- und Friedens-Zeichen".

Hauptkirchen abwechselnd jährlich 10 Thlr. (= 11 fl. 9 gr.) ordentliche Besoldung, dazu ein Akzidens von 2 fl. 6 gr. zum neuen Jahr für das Abblasen bei Standespersonen („Neujahrsgeld"), also insgesamt 13 fl. 15 gr.[1]) Daß das bei den „geschwinden" Zeiten, vornehmlich in Pest- und Trauerjahren, nicht ausreiche, bildet eine immer wiederkehrende Versicherung in den zahllosen Bitt- und Beschwerdeschriften der nächsten Jahrzehnte.

Aus dem Jahre 1638 (vom 7. 11.) datiert die erste Niederschrift des seinem wesentlichen Inhalt wohl noch ins 16. Jahrhundert hinabreichenden Witwenbriefs der Stpf. (Sect. II. R. 468). Darnach hatten Witwe und Kinder das Recht, noch ein halbes Jahr in der Wohnung zu bleiben und das vollständige Wochen- und Kirchengeld zu beziehen. Der Nachfolger verpflichtete sich, während 18 Wochen, darin Hochzeiten gehalten werden, von diesen wie von allen übrigen Akzidentien die Hälfte des Verdienstes auszuzahlen. Geschah der Tod bei Landestrauer, in den Fasten oder im Advent, wo keine Hochzeiten stattfanden, so begannen die 18 Wochen nach aufgehobenem Musik- oder Hochzeitsverbot. Diese erste Fassung ist von den vier Stpf. Thomas Müller, Zacharias Cudtner, Paulus Steinbrecher und Werner Lauw unterschrieben. Die nächste Unterzeichnung, undatiert, aber wohl 1670 nach Cudtners Tode, trägt die Namen Jacobus Wartenberger, Martin Ditmär, Johannes Pezelius, Christian Gentzmer. Eine dritte erfolgte am 30. 5. 1679 nach Wartenbergers Tode, an dessen Stelle jetzt Christian Gotthun steht. Aber eine Veränderung ist eingetreten: die 18 Pflichtwochen des Nachfolgers sind auf 4 verkürzt! Das letzte Viertel des Jahrhunderts begann auch hier alte Bräuche zu lockern, bis das Bachsche Zeitalter ganz damit aufräumte.

Die Kg. besaßen ein ähnliches, im Ratsbuche 1665 (Bd. 113, fol. 123 ff.; auch Sect. II. S. 78b fol. 46) aufgeführtes und am 14. 3. des Jahres konfirmiertes Schriftstück, das Peters, Zachow, Kemberg und Pezel unterschrieben hatten. Es bestimmt:

Nach dem Tode eines Kunstgeigers genießen Witwe und Kinder noch 4 Wochen den völligen Verdienst; wird die Stelle nach dieser Zeit wieder besetzt, so soll der neue Mann nicht nur die Hälfte des jährlichen Kirchengelds (= 3 fl. 15 gr. 9 ₰), sondern auch seinen ganzen Verdienst während 18 Wochen den Hinterbliebenen zufließen lassen. Sind solche nicht vorhanden, so wird die fällige Summe von der Gesellschaft zur Anschaffung von „Geist- und weltlichen Musicalischen Sachen oder auch Instrumenta" benutzt. Beim Übertritt eines Kunstgeigers zu den Stadtpfeifern gehört die fällige Summe der Stadtpfeiferwitwe, während der Neueintretende sie der hinterbliebenen Kunstgeigerwitwe zu zahlen hat.

Diese Bestimmungen, aus den Körperschaften selbst heraus erwachsen und von gesundem Rechtsgefühl diktiert, sind mit gewissen Änderungen über ein Jahrhundert in Brauch gewesen. Dennoch haben sie, ebenso wie die Verfügungen des Rats über die Kantoren- und Organistenwitwen, der sozialen Not nicht immer steuern können, in die die Hinterbliebenen nach Abscheiden des brotverdienenden Familienoberhaupts gerieten. Nur selten haben die Behörden ihre traditionelle Hartherzigkeit überwunden und ein Scherflein zur Linderung der Not beigesteuert; auch Anna Magdalena Bach starb als „Almosenfrau".

[1]) Das Münzverhältnis war: 1 Thlr. = 1 fl. 3 gr. = 24 gr.; 1 fl. = 21 gr.; 1 gr. = 12 ₰. Nach 1720 wird gewöhnlich nur mehr nach Talern gerechnet.

knüpften sich an den Witwenbrief der Stpf. später manche Rechtsstreitigkeiten, so scheint derjenige der Kg. Grund zu solchen nicht gegeben zu haben. Die meisten Kg. gingen nach etlichen Jahren zu den blasenden Genossen über und starben als Stpf. Solcher Übertritt bedeutete jedesmal einen Aufstieg nicht nur zu höherem Ansehn und autoritativer Macht, sondern zugleich zu menschenwürdigerem Dasein. Denn die Kg. wohnten auf eigene Kosten d. h. erbärmlich. Auch mußten sie dulden, daß ihnen in künstlerischen Dingen jedes Selbstbestimmungsrecht abging. Seit 1633 wurden sie gleichfalls nicht mehr vom Rate, sondern von beiden Kirchen mit zusammen 25 fl. derart besoldet, daß jährlich abwechselnd die eine Kirche 5 fl., die andere 20 fl. zahlte. Dafür hatten sie im Gottesdienst mitzuwirken. Im übrigen waren sie mit ihrer Geigenmusik auf kleinere Hochzeiten und bescheidenes Unterrichtgeben angewiesen. Selbst dieses blieb im neuen Jahrhundert nicht ohne Konkurrenz; klagten doch 1717 sogar die Stpf. über Mangel an Scholaren, „da aniezo viele arme Studiosi sich hier befinden, welche um ein weniges informiren". Erst 1721 ermannte sich die Geigertruppe zu demütiger Bitte um freie Wohnung an den Rat: Das Salarium von 42 fl. für den Hauszins ginge „fast meistens" drauf. Obervogt Senkeisen berichtete am 21. 10. an den Magistrat, die vier Stadtpfeiferwohnungen im Stadtpfeifergäßlein, 56 Ellen breit, könnten, weil baufällig, entweder niedergerissen und im Neubau die Kunstgeiger mit untergebracht werden, oder es wäre das ebenda gelegene Cöllnerische Haus, 12 Ellen breit, 18 tief, zwischen der [Nikolai-] Organisten- und Oberleichenschreiberwohnung, zu kaufen, was freilich erst mit der Zeit geschehen könne. Es kam 1725 wirklich zum Neubau eines großen Familienhauses und somit zur Freude der Kg. auch zu deren würdiger Unterbringung. Als sie aber am 30. 9. 1740 noch einen Schritt weiter gehen und um Gleichsetzung ihres Gehalts und Ansehens mit dem der Stpf. bitten, wird ihnen das glattweg abgeschlagen. Die Zeit für eine so einschneidende Änderung war noch nicht gekommen.

Als 1653 das sächsische „Instrumental-Musicalische Collegium" zum Schutze der Berufs- und Standesinteressen der Stadtmusikanten zusammentrat und Unterschriften sammelte, unterzeichneten in Leipzig die vier damals amtierenden Stpf. Müller, Eudtner, Steinbrecher und Lauw (Lawe)[1].

Nach vollzogener Konfirmation der Artikel erhielt auch Leipzig ein gedrucktes Exemplar. Indessen hatten sich die Führer des Kollegiums die Folgen des Zusammenschlusses wohl anders vorgestellt, als die Wirklichkeit zeigte. Es ergab sich, daß viele Artikel zu allgemein und ohne Rücksicht auf besondere Verhältnisse abgefaßt waren. Nachdem neun Jahre ins Land gegangen, mußte man auf grund der gewonnenen Erfahrungen zu Verbesserungsvorschlägen schreiten. Ein Aktenbündel des Leipziger Ratsarchivs (LXII. M. 1c) gibt hierüber Auskunft.

Am 10. 1. 1662 trat das Instrumentalkollegium mit der Bitte an den Kurfürsten Johann Georg II., gewisse Artikel des Vereins — eben jene veränderten — zu bestätigen. Mit Dank wird hervorgehoben, wie die Mitglieder „biß dahero sonderl. von E. Churfl. Gn. und Dero Bedienten in diesen Landen höchstrühmlichst

[1]) R. Wustmann, Neues Archiv für sächsische Geschichte 1908, Bd. 29; A. Koczirz, Archiv f. Musikwissenschaft II (1920), S. 285 f., wo fälschlich an Stelle Eudtners (Eüttner, Eidtner) der Lautenist Büttner für Leipzigs Musikgeschichte und als Stpf. in Anspruch genommen wird.

darbey geschüzet worden". „Alleine aber ist es an deme, daß unter unß selbsten, und von unserm Gesinde unterschiedene exorbitantien vorgehen, welcher halber nothwendiglich eine einsicht zuhaben, damit nicht aus einer unordnung andere mehr entspringen möchten". Aus diesem Grunde hätten sie gewisse Artikel ausgesetzt und bäten um gnädigste Konfirmation. Als keine Resolution erfolgt, wiederholt man die Bitte am 25. 2. und läßt die Neuformulierung in sieben Paragraphen folgen:

1. Dieser erste Artikel, „gegen Stöhrer und Pfuscher" gerichtet, bestimmt neuerdings, daß keiner aufgenommen werden soll, der die Kunst nicht recht erlernt und auf ordentliche Weise vociert und bestellt ist, sich auch keiner unterstehen soll, auf Verlöbnissen, Hochzeiten, Kindtaufen, Gastereien usw. zu musizieren, sie mögen geschehen vor offenen Laden, bei Zünften oder Zechen, da Jungen aufgenommen oder losgesprochen werden. Solche beneficia sollen bei Vermeidung der im kaiserlichen Privileg enthaltenen poen und Strafe einzig und allein den bestellten Stadtpfeifern und musicis wegen ihrer „in der Kirche und sonst habenden" Mühewaltung zukommen.

2. Wo neben Stadtpfeifern auch Kunstgeiger wären, sollten diese zwar, wenn die ersten zu viel zu tun hätten, Hochzeiten annehmen dürfen, jedoch nur Geigen gebrauchen, keine blasenden Instrumente.

3. Wer Musiker der Innung beschimpft, solle bestraft werden.

4. Weil Stadtpfeifer und musici von Trompetern und Kesselpaukern, wo solche sind, oft angefeindet werden, sollen jene befugt sein, auf Erfordern und Begehren Trompeten zu blasen und Pauken zu schlagen, trotz des bestehenden Trompeterprivilegs.

5. Organisten hätten sich unterstanden, ihre angenommenen Jungen nicht nur Geige, sondern auch blasende Instrumente lernen zu lassen, und mit diesen Hochzeiten und andere Zusammenkünfte angenommen. Das dürfe im Interesse der bestallten Stadtmusiker künftig nicht mehr geschehen.

6. Handelt über das Verhältnis der Gesellen zu ihren Meistern.

7. Andere Musiker als die bestallten sollen keine Jungen halten dürfen, wenigstens soll ein solcher Junge nicht losgesprochen werden.

Nunmehr befiehlt am 27. 2. der Kurfürst dem Amtmann Mich. Leister und dem Rate zu Dresden, sich über Näheres mit den benachbarten Städten in Verbindung zu setzen. So gelangt am 12. 3. des Jahres unter Beigabe der bewußten Artikel das Gesuch an den Leipziger Rat, es „möchte erwogen werden und was dabei zu erinnern". Nach vier Wochen (12. 4.), in denen vermutlich auch die Stadtpfeifer um ihre Meinung befragt worden, setzt man die Antwort nach Dresden auf. Die Absicht des Instrumentalkollegiums sei billig zu loben, doch seine Artikel ließen sich in Leipzig schwerlich zur Observanz bringen,

„indem darin die Musicanten ein jus inhibendi ohne einigen unterscheyd wider alle suchen, hingegen bekand, daß zuweilen auch die Studenten allhier in ehrlichen gesellschafften mit instrumenten musiciren, sonst auch andere so wol einheimische als frembde zumahl in den märckten als Harffenisten Schalmeyer und dergleichen nun viel Jahr her bey hiesiger Stadt geduldet worden und den Bürgern und Einwohnern allerdings frey gestanden so wol derselben als der Musicanten und Kunstgeiger sich zu bedienen, und also dieselben schwerlich dazu stille schweigen werden, wenn durch die Musicanten ihnen eine solche servitut auffgebürdet werden solte, hierüber bishero zu bestellung der Kirchen Music nicht alleine die hiesigen Instrumental Musicanten, sondern auch Studiosi mit gebrauchet werden. Dahero unseres ohrtes wir wieder solche Articull feierlichst zu protestiren haben."

Es folgt die Bitte an den Dresdener Rat, in seinem Bericht an den Kurfürsten die Artikel abzulehnen. Ob dies geschehen, kommt hier nicht in betracht. Sicher

ist, daß man sich in Leipzig künftig nur dann um den einen oder anderen gekümmert hat — vor allem den siebenten, der vom Halten eines Gesellen spricht — wenn dabei in Streitfällen irgend ein Nutzen heraussprang. Auch die neue Fassung enthielt noch Klauseln, die nicht mehr zeitgemäß waren und in einer so außerordentlich viel Musik verbrauchenden Großstadt wie Leipzig nur ständig übertreten worden wären. Die unentbehrliche Hilfe der Studenten bei modernen, d. h. stark besetzten Kirchenmusiken wäre damit ausgeschaltet und eine gedeihliche Musikpflege unterbunden worden. Die Leipziger Ablehnung bedeutete einen entscheidenden Schlag gegen das mählich veraltende starre Zunftwesen.

Ehe sich aber das freie Musikantentum wahrhaft und ungehindert entfalten konnte, waren noch schwere Kämpfe zu bestehen. Für die Stpf. und Kg., denen das Bewußtsein einer höheren Mission im Blute lag, handelte es sich nicht nur darum, das vagierende Musikantentum zu dämpfen, sondern auch ihre eigenen gegenseitigen Rechte immer von neuem reinlich zu scheiden. In der Teilung der Ratsmusik in diese beiden nicht gleich gestellten und anerkannten Gruppen lag ein Grundübel der ganzen Organisation und die Ursache jahrzehntelanger Fehden. Viele Kg. benutzten, wie erwähnt, ihre Stellung nur als Sprungbrett zum Stpf.-posten: Pezel, Reiche, der jüngere Gentzmer, Rother, Gleditsch, später Oschatz, die beiden Pfaffes und Herzog; andere sind als Kg. gestorben: Petersen, Kemberg, Beyer, Kornagel, Caroli oder verließen diesen Dienst freiwillig wie Heinr. Zachow. In jedem Falle aber übten die Stpf. eine Art Diktatur über jene aus, während die Kg. fortgesetzt dagegen aufbegehrten. Mit ständigem Mißtrauen überwachte die eine Gruppe das Tun der andern, ohne Gefühl für Kollegialität, ohne Sinn für den höheren Zweck der Kunst. Purer Brotneid ist der Hebel in allem gewesen, was diese Männer Jahr für Jahr gegen einander aufreizte.

Als sich nach der Mitte des 17. Jahrhunderts die Dienstobliegenheiten häuften, versuchten Stpf. wie Kg. sich einer Hilfskraft, eines Adjunkten, zu versichern. Den Stpf. war ein solcher schon im ausgehenden 16. Jahrhundert bewilligt worden — ihm fiel, soviel wir hören, auch das Abschreiben der Musikalien während der Mußestunden zu —, während die Kg. in jedem neuen Falle neue Schwierigkeiten hatten: aus ihrer dadurch entstehenden Vierzahl schien den andern gefährliche Konkurrenz zu erwachsen. Die Frage wurde zum ersten mal in voller Breite 1664 erörtert, als die drei Kg. einen ständigen „Gehilfen" — es war Johann Pezel — begehrten, „zu Bestellung und Vollstimmigkeit der Geigen-Music". Unter Gehilfen wollten sie indessen keinen bloßen Gelegenheitshelfer, sondern einen ihnen gleichgestellten „Cameraden" verstanden wissen. Das Gesuch ist vom 22. 3. des Jahres datiert. Noch am selben Tage (22. 3.) läuft ein Schreiben der Stpf. ein, in dem sie unter Berufung auf die Ratsanordnung von 1603 (s. o.) gegen diese Vermehrung Protest einlegen. Die Akzidentien, die bisher in 7 Teile geteilt worden wären, müßten jetzt in 8 geteilt werden. Von solchem 4. Teile hätten sie, die Stpf., bisher eine tüchtige Person gehalten, die beides, sowohl die 4. Stelle bei den Geigern wie auch die fünfte mit andern Instrumenten bei den Stpf. versehen hätten. Sie erböten sich, vom achten Teil noch einen zweiten Gesellen mit zu erhalten, „daß hierdurch iederzeit 2 Clarine bei der Kirchenmusik gebraucht werden können", das Abblasen auf dem Rathause mit sechs

Personen geschähe und einer immer zur Aushilfe bei den Kg. da sei. Sie hätten mehr Unkosten mit Musikalien als jene und mehr Mühe, auch handle es sich jetzt um bevorstehende Feiertage. Sollten sie keines Gesellen teilhaftig werden, so bäten sie doch wenigstens um Schutz ihrer Vorrechte. Der Rat entschied zu ihren Ungunsten, und nur das eine konnten sie durchsetzen: daß jener Kg.-gehilfe ein friedliebender Mensch und approbierter Clarinbläser sei.[1])

Im Anschluß hieran kam es zwischen beiden Gruppen zu einem „Vergleich", der in 13 Punkten das gegenseitige Verhalten regulieren sollte, in Wirklichkeit aber die Quelle zahlloser unseliger Zwiste wurde. Der Inhalt (Ratsbuch 1664, Bd. 112, fol. 184; Abschriften auch in LXII. S. 4b und Sect. II. S. 78b fol. 5—12) betrifft im wesentlichen Folgendes.

1. Hochzeiten sollen von beiden Teilen bestellt werden können.
2. Die Einkünfte (und was sonst loco honorarii gereicht wird) werden ohne Unterschleif, Betrug, Eigennutz und auf jedes Gewissen in die gemeinsame Kasse gelegt und nach Abzug des (festen) Honorars für den Gesellen zu gleichen Teilen vergeben.
3. Dasselbe geschieht mit den Akzidentien von den Hochzeitstischen und Tanzplätzen, ferner
4. von Konvivien, Schiffahrten und andern Vokationen „zur Zeit, da Hochzeiten gehalten werden". Verdienste außerhalb der Hochzeit behält der aufwartende Teil für sich.
5. Werden beide Parteien zugleich bei Hochzeiten beschäftigt (sog. zwei-Part-Hochzeiten), so behält jeder Teil das, was ihnen der Hochzeitvater gibt. Sollte
6. in dieselbe Woche noch eine Hochzeit fallen, zu der die Kg. allein ersucht würden, so kommt deren Lohn in die gemeinsame Kasse und wird wie unter 2) verteilt.
7. Bei allen blasenden Hochzeiten und dort, wo sie allein aufwarten, bleibt der Lohn den Stpf. allein. Fällt aber daneben
8. eine geigende Hochzeit ein, so behalten die Kg. die Einkünfte.
9. Fallen in eine Woche eine „große oder blasende" und zwei geigende Hochzeiten, und müßten diese letzteren durch andere Personen mit bestellt werden, so kommt der Lohn von der dritten Hochzeit in die gemeinsame Kasse.
10. Die geringen Hochzeiten vor den Toren, sofern sie vor dem Ranstädter-, Peters- und Grimmischen Tore stattfinden und von den Kg. oder andern subordinierten Personen bestellt werden, verbleiben den Kg. allein. Falls aber in gleicher Woche eine Geigenhochzeit in der Stadt vorfiele, verbleibt das Vorrecht der Bedienung und der Lohn den Stpf.
11. Einkünfte von Hochzeiten auf der Gerbergasse und vor dem Hallischen Tore, desgleichen von allen übrigen Geigenhochzeiten — gleichgiltig, von wem sie bestellt werden — gehören in die gemeinsame Kasse.
12. Aus der gemeinsamen Kasse wird zunächst das Nötigste für Wohnung und Unterhalt des Stpf.-gesellen genommen; dann erfolgt Teilung des Rests zu gleichen Teilen. Bleibt noch ein Thaler in der Kasse, so erhält jeder Stpf. und Kg. 3 gr.
13. Die Stpf. behalten vor den Kg. die Direktion, das Recht der Musikanordnung und den Vorzug bei Hochzeiten, sowohl bei großen wie kleinen blasenden oder geigenden; solches soll ihnen „vor denen Kunst-Geigern frey gelaßen, hingegen die Kunst-Geiger nachzusehen schuldig seyn".

Das Dokument, vom Stadtschreiber Zeithoff am 14. April 1664 ausgestellt, ist unterschrieben von

Zacharias Euttner	Johann Peters
Paulus Steinbrecher	Heinrich Zachow
Jacobus Wartenberg	Christoph Kemberg
Martinus Dittmar	Johannes Petzel
Stadtpfeiffer.	Kunst-Geiger.

[1]) Erkrankte nämlich ein Stpf., so mußte ein Kg. beim Abblasen einspringen.

Der letzte Artikel dieses Vergleichs bildete vor allen andern einen Dorn im Auge der Kg., deren Subordination unter die blasenden Kollegen damit aufs neue festgelegt war. Sie erklärten später gern, nur durch glatte Worte der Stpf. dazu überredet worden zu sein. Nach Möglichkeit haben sie künftig gewisse Punkte des Vertrags zu umgehen gesucht, während andrerseits auch die Stpf. ein weites Herz in der Auslegung der Paragraphen offenbarten. Insbesondere blieb der Begriff „Zeit" im Absatze „zur Zeit, da Hochzeiten gehalten werden" des § 4 eine nach Gefallen einmal so, einmal anders gedeutete Klausel. Durch geschicktes Parieren auf erhobene Beschwerden hat zwar jede der Parteien sich von offensichtlich unehrlichen Handlungen rein zu halten gewußt und sichs an Warnungen und Geldstrafen genug sein lassen, aber zuweilen tritt neben dem Löchrigen des ganzen Schriftstücks doch auch die ganze Charakterlosigkeit dieses querulierenden Musikantengeschlechts zu Tage.

So bei einem langwierigen Prozesse des Jahres 1674 (Ratsarchiv, LXII S. 4b fol. 1—50). Die Stpf. waren von den Kg. wegen Übertretung nahezu aller 13 Punkte angeklagt worden. Ihre bogenlange Beschwerdeschrift vom 1. 3. hechelt jeden einzelnen durch und vermerkt jeden noch so geringen gehässigen Zug der Gegner. Zachow, damals zweiter Kg., hatte zu diesem Zwecke in der Art eines Tagebuchs durch mehrere Jahre erdrückendes Material angehäuft, das er bei dieser Gelegenheit mit Schadenfreude vorlegte.

... Die Stpf. hätten zu zanken und zu streiten angefangen, „daß uns offt die Haare zu berge gestanden, dannenhero Petzel aus Furcht bewogen, wenn wir zur Theilung gangen bey den Stadtgerichten ein baar Knechte auß zubitten umb Frieden zu erhalten" ... „wie denn wartenbergk 1664 31. Augustij auß Übermut unser eigen gelt bey der Theilung genommen, in der stube herumb geworffen, das es einem für dem andern da in das angesicht gesprungen"; hätten sie Zachowen die Geldeinnahmen, „welche er anhero in die 6 Jahr treulich und redlich auf sein gutes Gewissen eingebracht, durch schriftlichen Befehl aufgekündigt" ... „Vor ihre consorten wollen sie uns nicht erkennen, dannenhero auch keine blasende Instrumenta verstatten, ja wohl troziglich gesagt, wir wehren nicht schuldig dem Herrn Cantor mit blasenden Instrumenten bey der Kirchen Music zu pariren, denn wir weren nur Kunstgeiger" ...

Die unerfreuliche Lage der Kg. tritt in folgendem geschickt gesteigerten Schlußlamento der Beschwerde in helles Licht.

Daß im 13. Punct denen Stadtpfeiffern nur die Directio Musica, wann wir in Corpore auffwarten, nachgelaßen, geben die klaren Worte, dennoch wollen sie dieselbige dahin extendiret haben, daß sie über uns absolute [d. h. auch außerhalb des Dienstes] herrschen, und uns vor ihre Cameraden nicht einmal erkennen wollen.

Dannenhero sie auch Ihres Gefallens die Hochzeiten bestellen und bedienen, daß es uns höchst schädlich. Wie sie sonderlich um kleine Hochzeiten, da Braut und Bräutigam um 8. Uhr copuliret werden, doch auff Abend 2. und 3. oder mehr Tische speisen, sich nichts bekümmern, und deren etliche nur vergangenes Jahr an die Schallmeyen und Bierfidler laßen kommen, und also ihnen und uns ein Stück Brod entwendet, bloß aus ihren gut Düncken und nachläßigkeit, Welcher Sie sich auch auf 2-Part-Hochzeiten befleißigen, da sie offters, wenn die Ehren-täntze geschehen seyn, sich nach Hause machen, und uns vielmal kaum den Gesellen laßen, da wir dann gemeiniglich mühselige Auffwartung biß gegen morgen haben, und zuweilen von den trunckenen Gästen viel wiederwärtigkeit und Schimpff ertragen müßen. Ob wir nun wol diese viele Unbilligkeiten der Stadtpfeiffer weiter, wie bißhero, gedultig

gern erdulden wolten. So haben wir doch wegen zunehmender schlechten Zeit, und da die Hochzeiten aller Art über die Helffte an Größe und also unser Verdienst abgenommen, und wir bey solcher ungleichen Austheilung, da sie ein weit mehrers haben, als wir, Sie auch über das noch wochentlich ihre ansehliche Wochen-Besoldung und freye Wohnung genießen, uns unmöglich also mit unsern Weib und Kindern durchbringen können, Sondern zu Ew: Magfz. und Großachtb. Hochw: Herrl., alß unsern Gebietenden Herren, unsere Zuflucht suchen müßen, mit dienstgehorsamer Bitte, Dieselbe, in ansehen, wir Kunst-Geiger nicht minder von E. E. Hochw: Rath, als die Stadt-pfeiffer, unmittelbar bestellet, und vorhoffentlich uns nicht weniger zu gehorsamen Dienst unser Obrigkeit iedesmal willig und gefaßt halten, und in allen Begebenheiten, in der Kirch und Häusern, so viel als Sie, mit unser Auffwartung einer Ehrliebenden Bürgerschafft zu dienste sind, Auch auff unserer Hochgebietenden Herren Großgeneigten Befehl, denenselben zu gehorsamer Auffwartung und dieser vornehmen Stadt zur Zierde und zu öffentlicher Abblasung sowol als die Stadtpfeiffer, iedesmal willigst und schuldig finden lassen werden, Wollen Ihren Hohen Vermögen und rühmlicher Billigkeit nach diesen ob-angezogenen Vergleich, als wodurch wir enormissime verlezzet, aufheben, und unter uns und denen Stadtpfeiffern in allem Einkommen gleiche Distribution, so noch vor diesem Vergleich unter uns gewesen, wieder einführen. Dadurch wird eine billiche Gleichheit und ferner eine genauere Einigkeit und Harmonia zu mercklicher Beförderung der Music in Kirchen und auf Hochzeiten befestiget.

Mit der vom Rate mit Verweisung begleiteten Klärung strittiger Punkte begnügten sich die beklagten Stpf., denen Zachows peinliche Angaben höchst unangenehm sein mußten, nicht, sondern traten ihrerseits mit einem umfangreichen, „Läuterung" überschriebenen Schriftstück hervor, das alles zu ihren Gunsten dreht und am Schluß von dem boshaften Satze gekrönt wird, daß sie, die Stpf., mit ihren blasenden Instrumenten „mit gutem gewißen vor denen schlechter Dinges fingernden Geigern" doch wohl nicht schlechter dastünden. Der unerquickliche Streit lief vom 1. 3. bis 20. 11. des Jahres und endigte, wie immer, mit einem beiden Teilen abgerungenen Versprechen, Frieden zu halten.

Zur dauernden Anstellung eines vierten Kunstgeigers ist es nicht gekommen. Wohl aber strebten die Stpf. immer wieder die Verpflichtung einer sechsten Person an, nämlich eines „Jungen" außer dem schon angestellten Gesellen, um, wie sie 1665 betonten, in der Kirchenmusik zwei Clarinen besetzen und das Turmblasen mit 6 Personen besorgen zu können. Stpf. Wartenberg empfahl dafür seinen Schüler Relicke, der bei ihm Trompete, Clarin, Zinken- und Dulcianblasen erlernt hatte. Relicke wurde trotz Einwurfs der Kg. angestellt, wenn auch nur vorübergehend. Im übrigen war bei der Zulassung eines Gesellen das Gutachten des Thomaskantors erforderlich. Als im Jahre 1674 die Stpf. dem Gesellen Petrus Münch angeblich wegen schlechter Leistungen den Laufpaß gaben, prägte der Rat ihnen ein, daß ohne des Kantors Vorwissen ein Geselle weder angenommen noch abgeschafft werden dürfe. Trotzdem Thomaskantor Knüpfer dem Münch ein leidliches Zeugnis ausstellte und Zachow ihn lustig und kurzweilig nannte („wäre beßer als daß er schliefe"), beharrten die Stpf. auf ihrem vermeintlichen, auf den siebenten der Regensburger Artikel gegründeten Vorrecht Gesellen nach Gutdünken anzustellen. Was bei dieser Gelegenheit über Münch an den Tag kommt, deckt den ganzen moralischen Tiefstand der damaligen Stadtpfeifererziehung auf:

„. . habe sich allerhandt grober Zoten und ärgerlicher Schertzreden gebrauchet und bedienet . . ohne unser Vorbewust und Verwilligung offtermahls nach Delizsch und in andere Städte gelauffen; aldort schändlich gefreßen und gesoffen, hernacher über die Zeit außenblieben, und so wohle die Kirchen Music als das abblasen gänzlichen versäumet, oder doch zum wenigsten toll und voll nacher Hauße und zum auffwarten gekommen, und bey solcher beschaffenheit absonderlich in abblasen zum öffteren gefehlet, so, daß wir manchmahl in der Mitten des stückes das Final machen und auffhören müßen . . . daß er bißhero die Hände an unterschiedenen orthen kleben laßen, und an einem theil uff Hn. D. Romani Hochzeit denen Thomas Schülern zwey Geigen heimblicher weise entführet und behalten, am andern theile uff Hn. Linckens Hochzeit zwey Jungen gehalten, und durch dieselben Holz stehlen, und in sein Logiament tragen laßen, am dritten theile aber uff H. Dr. Burgks Hochzeit die Wachs Lichter von den Braut Tische weggenommen, die Er doch hernacher mit schimpff müßen wieder zurück geben. . .

So laufen die Streitigkeiten zwischen Stpf. und Kg., von denen einige uns noch ferner zu beschäftigen haben, weiter, bis hinein ins 18. Jahrhundert.

Im allgemeinen hat der Leipziger Rat seinen Musikern jederzeit willig Gehör geliehen und sich unparteiischer Schiedssprüche befleißigt. Wenn unverschuldete Vorkommnisse wie Teurung oder Trauer die Einnahmen verkürzten, legte er auf Ansuchen fast immer zu. Im Pestjahre 1680, das in Leipzig 3212 Menschen sterben ließ und durch das Ableben Joh. Georgs II. und des Magdeburgischen Administrators August ein dreifaches Unglücksjahr wurde, erhielt jeder der sieben Musiker auf Antrag eines Ratsmitglieds ein wöchentliches Mehr von 8 gr. aus der Nikolai-, 4 gr. aus der Thomaskirche. Während der folgenden Jahre mußten die meisten Hochzeiten ohne Solemnität, die Trauungen entweder früh 8 Uhr oder an Sonntagen nach dem Gottesdienst „ohne dabey habende Music“ stattfinden. Das veranlaßte den Rat 1684, jedem eine Zulage von 2 gr. aus den Kirchen, 1686 allen zusammen eine solche von 10 fl. zu gewähren. 1687 starb die Kurfürstin-Witwe Magdalena Sibylla. Das verhilft nicht nur den Stpf., sondern auch den b i s h e r n i c h t v o m R a t b e s o l d e t e n K u n s t g e i g e r n — allerdings erst nach dreimaligem Anklopfen — zu einer neuen Aufbesserung (VII. B. 29. fol. 7):

jeder Stpf. erhält (außer dem üblichen Anteil an den jährlichen 10 Thlr. des Wiedebachschen Testaments) ein wöchentliche ordinäre Besoldung von 18 gr.

ferner als „neue Zulage, so ihnen auf gewissermaßen ad tempus bis auf wiederruffen verwilliget“ jährlich 10 fl.

die Kg., „derer bishero drey gewesen und sonsten aus der Einnahmestube ordentlich nichts (!) empfangen haben, bekommen iezo daraus auf E. E. Hochw. Raths sonderbahre Verwilligung bis auf wiederruffen ieder Jährlich 10 fl.“

Auch die Kirchen bezeigen ihren Anteil und erhöhen das Gehalt (VII. B. 29. fol. 12):

Extract Derer Kirchenrechnungen zu S. Nicolaj undt S. Thomae.

1. Denen vier Stadtpfeiffern,

	13 fl. 15 gr. alß	
		11 fl. 9 gr. ordentliche Besoldung Crucis besagt und
		2 fl. 6 gr. gewöhnliche Neu Jahrs Verehrungen, aus der Kirche zu S. Thomae.
	39 fl. 13 gr.	Neue Zulage auff 4. quartale à 9 fl. 19 gr. iedem nehmblichen wöchentlich à 4 gr. aus der Kirche zu S. Nicolaj.
	19 fl. 17 gr.	dergl. aus der Kirche zu S. Thomae, quartaliter 4 fl. 20 gr. iedem wöchentlich à 2 gr.
Summa	73 fl. 3 gr.	

2. Denen Kunstgeigern,

30 fl. ordinäre Besoldung aus beyden Kirchen, als 25 fl. aus der einen undt 5 fl. aus der andern Kirche, wechselsweise, ein jahr ümbs andere.

29 fl. 15 gr. Neue Zulage quartaliter à 7 fl. 9 gr. iedem, wöchentlich 4 gr. aus der Kirche zu S. Nicolaj.

14 fl. 18 gr. dergleichen aus der Kirche zu S. Thomae, quartaliter à 3 fl. 15 gr. iedem wöchentlich à 2 gr.

Summa 74 fl. 12 gl.

Für die zunehmende kostspielige Lebenshaltung auf der einen Seite, für die wachsenden Einnahmen der Kirchen auf der andern ist bezeichnend, daß schon nach zwei Jahren eine neue Gehaltserhöhung eintritt. Die Stpf. bekommen zu dem Früheren zusammen noch 22 fl. 12 gr. 6 ₰ aus der Ratseinnahmestube und ebensoviel aus der Nikolaikirche, die Kg. aus der ersteren noch 52 fl., aber aus der Nikolaikirche statt der früheren 29 fl. 15 gr. nur 15 fl. Zu Bartholomäi 1690 sollte der Anfang gemacht, aber jedesmal besonders darum eingekommen werden, was denn in der Tat stets prompt geschah. Nach diesem Zeichen besonderer Munificenz lag auf Jahre hinaus kein Grund zu Bittschriften vor.

Zuweilen wird aber auch eine einzelne geschätzte Kraft mit besonderen Zuwendungen bedacht. 1680 zahlte die Nikolaikirche Tob. Meyer „wegen seiner bißhero geleisteten guten Dienste" 11 fl. 9 gr. Am 4. 6. 1681 quittiert Johann Pezel über 8 gr. Wochenzuschuß vom 8. 5. bis 4. 6. (zusammen 5 Thlr. 8 gr.), die ihm „wegen itziger Trauerzeit gereichet"; 1694 erhält der Stpf.-geselle Gottfr. Reiche eine Gratifikation, „daß er nicht außerLandes gehen möge". Denn das Musikverbot in Trauerzeiten trieb manchen guten Musiker über die Landesgrenze. Der Rat konnte das, sofern es ihm mitgeteilt wurde, nicht hindern. Aber es lag immer die Gefahr vor, daß der Betreffende, wenn er einmal in der Fremde warm geworden, die Rückkehr vergaß. Die landesherrlichen Bestimmungen waren in dieser Hinsicht oft außerordentlich hart. Nach dem Absterben von Kurfürsten wurde ein ganzes, nach dem Tode von Kurfürstinnen oder andrer Mitglieder des Herrscherhauses ein halbes oder ein viertel Jahr mit Musik pausiert. Die instrumentale Kirchenmusik (ohne Trompeten und Pauken) war in dieses Verbot nicht immer inbegriffen. 1680 erhalten die 4 Stpf. eine geringe Gratifikation aus den Kirchen, „weil sie bey der anitzo gnädigst angeordneten Land Trauer der zugelassenen Kirchen Music beywohnen müssen und dahero weder alhier noch auswerts einigen Verdienst und Zugang zu genießen haben". Aber an blasende Hochzeiten und andere Geschäfte war nicht zu denken. Die Kg. wurden davon insofern weniger betroffen, als in solchen Zeiten wenigstens „Geigenhochzeiten" stattfinden durften, wenn auch nur auf kurfürstliche Erlaubnis hin. So wird 1668 dem Mich. Ettmüller bei der Hochzeit seiner Tochter auf Ansuchen Instrumentalmusik, „wie sonst außer der Trauerzeit bräuchlich" gestattet; es sollen bei der Speisung im Hause, aber nicht öffentlich auf der Gasse, 3 oder 4 Violen benutzt werden. Adam Schweiger darf zu gleichem Zwecke, aber nur beim convivio nuptiali, „ein Instrument und etzliche gedackte Violen", desgleichen Hans Hesselbarth im Hause „ein Paar Geygen und eine Baß-Viole, sonst aber mehr nichts" gebrauchen. 1696 gestattet Kurfürst Friedrich August dem Oberpostmeister Kees bei der Hochzeit seiner Tochter eine „submisse Music", ebenso der medizinischen Fakultät, „daß

bey ihrer vorhabenden Promotione Doctorali die Instrumental-Music, jedoch weiter nicht alß in der Kirche gebrauchet werden möge." Schon 1694, beim Tode Johann Georgs IV., war auf die Bitte sämtlicher Stadtmusikanten, trotz betrüblicher Zeit bei Hochzeiten „stille" musizieren zu dürfen, milde dahin entschieden worden, daß nach der Trauung gegen submisse Musik im Hause beim Mahle nichts einzuwenden, doch jede Üppigkeit im Tanzen und sonst zu vermeiden sei. Als nach zwei Jahren dessen Witwe starb, galt das Musizierverbot, das jedesmal auch Orgelspiel mit einschloß, nur zwei Monate.

Eine weitere Einschränkung des Musizierens brachte das im Gefolge der pietistischen Bewegung erscheinende, am 17. 3. 1699 erlassene kurfürstliche Mandat, daß des Sonntags alles Musizieren und Tanzen in Wein- und Bierhäusern, auch Gasthöfen und Kretschanen in Stadt und Land zu unterbleiben habe. Stpf. und Kg. werden am 26. 4. in die Ratsstube befohlen und auf die Folgen einer Übertretung aufmerksam gemacht. Erst nach langen Jahren, am 6. 5. 1721, geschieht eine Milderung dieses „Gebots der Sabbatfeier", wiederum vor allem zunächst zu gunsten der Geigenmusiker.

Die Haupteinnahmequelle der Ratsmusikanten bildeten, wie schon aus den oben mitgeteilten Dokumenten hervorgeht, die Hochzeiten. Um ihretwillen sind die meisten und heftigsten Händel geführt worden. Nicht ohne Grund. „So seind wir Ja auch zu keinem andern Ende und Absehen angenommen, als daß wir förderst zur Ehre Gottes in den Kirchen dienen, und außer denenselben die hochzeitlichen Auffwartungen dafür als das einzige Accidenz zu unserm Lebensunterhalt mit schuz vor andern genüßen und haben sollen", heißt es in einer Beschwerde beider Korporationen über Nichtprivilegierte. Was für Prunk und Luxus nach dem Kriege bei Leipziger Hochzeiten entfaltet worden ist, erfährt man am besten aus den Verboten der gedruckten Hochzeitsordnung von 1680[1]); sie greift bis auf Marzipan und Mandeltorte, Zitronen und Pomeranzen herab ein und bezeugt, welche Sorge vor einem erneuten Strafgericht Gottes das entsetzliche Pestjahr in den Gemütern wachgerufen hatte. Aber schon daß 1698 eine Erneuerung der Verbote notwendig wurde, läßt darauf schließen, daß trotzdem mancher Leipziger Bürger über seine Verhältnisse hinaus vornehm lebte. Zwar wird Musik in diesen Hochzeitsordnungen nicht erwähnt. Als aber 1692 der Milizkommissar Nierdt es gewagt hatte, statt mit der gewöhnlichen Hochzeitsmusik „durch sonderlich componierte Stücke nach arth großer Herren Capellen Music hier etwas ungewöhnliches und neues" zu machen, wird er vom Rat beim Kurfürsten angezeigt. Bei Wohlhabenden war der Brauch eingerissen, statt „Brautgang" zur Kirche zu halten, in Brautkarossen zu fahren, um, namentlich bei schlechtem Wetter, Braut und Bräutigam vor mißgünstigen Blicken und tätlichen Angriffen der Jugend zu schützen. Weil damit aber eine Schädigung der sonst beim Brautgang beschäftigten Stadtmusici verbunden war und ein sonderlicher „Hochmut" zum Ausdruck zu kommen schien, so erneuerte der Kurfürst 1692 das Karosseverbot.

Hatte sich das Brautpaar unter Klängen einer Intrade oder ähnlichem in die Kirche begeben, so folgte die „Brautmesse". Die sog. ganzen Brautmessen, welche

[1]) LXII. H. 15.

nachmittags 4 Uhr stattfanden, wurden von beiden Kompagnien gemeinsam bestellt, die „halben" jedoch, vormittags 10 Uhr, von den Kg. allein. Die bescheidenen Morgenhochzeiten früh 8 Uhr hatten keine Musik. Als 1691 einige anfingen, auch halbe Trauungen auf den Nachmittag zu verlegen, sodaß die Kg. häufiger beschäftigt waren als die Stpf., ordnete der Rat sofort das Verbot solcher halben Nachmittagstrauungen oder die Zahlung der Gebühren für eine ganze an (VII. B. 29. fol. 13). Die Taxe bei der Mitwirkung war um 1687 diese:

Ganze Brautmessen, a) mit Prozession, b) „in der Stille"[1])

Die Stpf. für die Kirchenmusik	5 (3)	Thlr.
wenn sie bei der Mahlzeit mit aufwarten nochmals .	5	„
Die Kg. für die Kirchenmusik	3 (2)	„
wenn sie bei der Mahlzeit mit aufwarten nochmals .	3	„

Halbe Brautmessen:

den Musikanten (d. h. Kunstgeigern) für die Kirchenmusik	2	„
für die Mahlzeit	2	„

Noch um 1750 ist der Preis im wesentlichen der gleiche, nur sind jetzt gegen erhöhte Gebühr auch Trompeten und Pauken zulässig. Da aber diese festfrohe Zeit ihre Hochzeitsfeiern nicht selten über zwei, drei Tage ausdehnte, gab es darüber hinaus oft recht ansehnliche Verdienste. Jedes neue „Partes-Auflegen" hatten Wirt oder Gäste aufs neue mit baarer Münze zu erkaufen. Wer billiger wegkommen wollte, wandte sich entweder gleich oder doch am 2. und 3. Tage an eine der nicht organisierten Geigertruppen. Das ging freilich nie ohne helle Entrüstung der benachteiligten Stadtmusiker ab. Im August 1685 wird zum so und so vielten male eingeschärft, daß Bräutigam oder Ausrichter dahin zu verständigen sei, „daß darbey keine andere als die ordentliche Stadt Musici, nehmlich die Stadt Pfeifer und Kunstgeiger gebrauchet werden dürffen . . widrigen falls würden der Bräutigam oder Außrichter sowohl als die Spielleute in straffe genommen werden". Gewöhnlich blieb es jedoch bei Drohungen, und jedes neue Jahr brachte neue Übertretungen. Später, nach 1700, als der Gebrauch der Kutschen und Sänften zur Kirchfahrt und Einholung der Gäste wieder erlaubt worden war, finden die Stpf. durch Empfang der Hälfte des für eine halbe Brautmesse fälligen Honorars eine Entschädigung. Das bleibt bis 1750 und darüber so. Aber auch hier fanden fortwährend Umgehungen statt. Stpf., Kg., Organisten und Kirchenbediente wurden nicht müde, Fälle anzuführen, wo selbst vermögende Brautpaare nach Orten außerhalb Leipzigs fuhren, um sich dort „heimblich", d. h. unter Vermeidung der städtischen Musik- und Ausstattungskosten trauen zu lassen. Sogar die Superintendentur wurde zuweilen mit Anklagen behelligt. Während der Leipziger und Naumburger Messen fanden Hochzeiten in der Stadt nicht statt. Diese musikarmen „Märkte-Zeiten" wurden von Stpf. wie Kg. gern zu Ausflügen nach auswärts benutzt, etwa nach Delitzsch, Altenburg, Weissenfels, Zerbst, Merseburg, Halle, Eilenburg, Zeitz, wo überall tüchtige Kollegen saßen. Vom Kg. Köhler erzählt Vogel (Annalen), daß er auf dem Wege nach Eilenburg ums Leben kam; Pezel hatte zu Halle Beziehungen; Reiche wird seine Heimat Weissenfels des öfteren besucht haben.

Instrumentale Begräbnismusiken gab es im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht. Bachs „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" mit sechs-

[1]) Die Gebühren für die stillen Hochzeiten stehen in Klammer. Akten unter VII. B. 29.

stimmiger Blasinstrumenten- (also Stadtpfeifer-) besetzung wird ihren Platz dort gehabt haben, wo auch die Sterbekantaten zur Aufführung kamen: im Trauerhause, aber nicht vor dem Begräbnis, sondern — oft mehrere Tage — nachher. Eine weitere Einnahmequelle bildeten die Lizentiaturen, Magisterien und Doktorate. Die Gebühren dafür betrugen 10 Thlr. und gehörten zur alten Gerechtsame der Stpf., an der die Kg. keinen Teil hatten. War am Tage der Magisterpromotion vom Nikolaitürmer durch Trompetenblasen der Stadt der Vollzug des wichtigen Vorgangs angekündigt worden, so begann nach beendeter Zeremonie auf Kosten des Promovierten der offizielle Magisterschmaus, das prandium Aristotelicum[1]). Zuvor waren Rektor und Prokanzellar in feierlichem Zuge unter Vorantritt der Stpf. eingeholt und dann ebenso vom „Großen" Kolleg unter Posaunenklängen nach dem „Neuen" Kolleg begleitet worden, wo für die Tafelmusik die Blechblasinstrumente mit Holz- und Saiteninstrumenten vertauscht wurden. Unter ähnlichem Gepränge verliefen die summarischen Doktorpromotionen und zahlreiche andere akademische und kirchliche Festlichkeiten, z. B. die große Universitätsjubelfeier von 1709 und das Reformationsjubiläum von 1717. Hierbei begann ein Blasen von „2 Chören mit Trompeten und Pauken" von beiden Haupttürmen schon früh 5 Uhr, was um 6 und 7 Uhr wiederholt wurde. Jedesmal erfolgten stattliche Prozessionen entweder von der einen zur andern Hauptkirche oder in die als Aula dienende Paulinerkirche unter Trompeten- und Paukenschall von den Türmen oder auf dem Paulinerkirchhof. Auch der Gang zum Festbankett im Fürstenhause geschah stets unter Stadtpfeifermusik. Dazu kamen zu andern Zeiten Verdienste bei Schützen- oder Gewerkschaftsfesten, Innungsfeiern, Kahnfahrten, beim sog. Fischerstechen und Ständchen.

Die Frage, **was** bei den offiziellen Gelegenheiten von der Ratsmusik geblasen wurde, ist nicht leicht zu beantworten. Darf man für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ohne weiteres noch an die fünfstimmigen Sonaten, Suiten und Tanzsätze Theiles, Pezels, Reiches denken, so fehlt für das 18. Jahrhundert jeglicher bestimmte Hinweis. Zwar wird auch jetzt noch von „Abblasestückgen" gesprochen, aber weder Handschriftliches noch Gedrucktes davon liegt vor, und wir sind gezwungen, die als verloren zu beklagende Leipziger Literatur, die sicherlich im Zeitraum von 1660 bis 1730 und später der allgemeinen Geschmackswandlung gefolgt war, aus späteren Beispielen, etwa Friedr. Schneiders „Turmsonaten" oder militärischen Fanfaren des Delitzscher Kreises, zu rekonstruieren. Zum Druck solcher Musik ist man im neuen Jahrhundert wohl nicht mehr geschritten: ein Zeichen, daß die Bedürfnisse nur mehr örtliche waren. Zur Tafel-, Tanz- und Ständchenmusik wird die neuaufblühende französische Suite Muffatscher Prägung benutzt worden sein, Werke also wie Joh. Fischers „Tafelmusik" (1702), Joh. Phil. Kriegers „Lustige Feld-Music" (1704) für ein Hautboistenkorps, J. K. Ferd. Fischers „Journal du printemps" (1695 mit Trompeten ad libitum), in denen häufig auch Marschsätze erscheinen. Nur das eine scheint sicher, daß um 1700 — zu einer Zeit neuerwachender Kirchlichkeit und Religiosität — der Choral in fünfstimmigem Satze auch von der Ratsmusik aufgenommen wurde. Zuvor pflegten nur die Türmer Choräle, und zwar einstimmig, zu blasen.

[1]) Vgl. G. Erler, Leipziger Magisterschmäuse, 1905.

Zur Kirchenmusik vereinigten sich Stpf. und Kg. unter des Kantors Leitung. Ihre Vielseitigkeit in der Handhabung der Instrumente gestattete ihm, sie nach Bedarf dem einen oder andern zuzuweisen und auf diese Weise das bescheidene Schüler- und Studentenorchester zu ergänzen. Bis zu Kuhnau, unter dem die Blasmusik die letzten Zeichen ihrer alten Vormachtstellung kundgibt, standen Stpf. und Kg. gewöhnlich ganz bei den Blasinstrumenten und nur aushilfsweise bei den Streichern.[1]) Auch unter Bach ist es in der Hauptsache so geblieben, wenn auch Stücke mit geringerer Bläser- und stärkerer Streicherbesetzung jetzt häufiger sind. Bei kirchlichen Feiern in der Universitätskirche unterstanden die Spieler teils dem Universitätsmusikdirektor (Görner), teils dem Thomaskantor (Bach); jener leitete die gottesdienstlichen, dieser die akademischen Musiken und Aufwartungen. In allen drei Kirchen waren seit 1669 allmählich erhöhte Tritte für die Ratsmusiker angebracht worden, ebenso Pulte aus Eichenholz.[2])

Ob Stpf. und Kg. bei den Opernvorstellungen seit 1693 mitwirkten, ist nirgends verbürgt, aber wahrscheinlich. Im andern Falle wären Beschwerden über Eingriffe fremder Musiker erhalten geblieben. In einer Eingabe der Kg. von 1721 heben sie als Vorzug der Stpf. hervor, diese hätten „alle 3 Messen die Comödien zu blasen." Da die Oper in Leipzig 1720 eingegangen war, kann es sich nur um Zwischenaktsmusiken oder Entrées der an ihre Stelle getretenen Intermezzi handeln. Warum wählte man dazu Blasmusik? Waren die Kg. der beweglichen Streichmusik nicht gewachsen? Was Kuhnau ihnen zumutete, hält sich noch in bescheidenen Grenzen; erst Bach, mit dem das Streichquartett vor höhere und höchste Aufgaben gestellt wird, mag auf ansehnlichere Fertigkeit gedrungen haben.

Zur Ausübung ihres Berufs im Dienste der Stadt und der Kirche standen beiden Kompagnien Dienstinstrumente zur Verfügung. Die zum Abblasen nötigen befanden sich, wie eine gelegentliche Notiz besagt, in einem „auf dem Rathaus-Thurme denen Stadtpfeiffern angewiesenen Behältnis," wo auch die Musikalien untergebracht waren. Zum Privatgebrauch besaß jeder mehr oder weniger eigene Instrumente und Noten. Reiche z. B. hinterließ 1734 eine Zugtrompete, eine alte, im Stadtgraben gefundene Trompete, ein Waldhorn, 5 Choralbücher und 122 selbstkomponierte Abblasestücke, Gleditsch († 1748) einen Zinken und gleichfalls 5 Choralbücher. Manches davon ging nach dem Tode des Betreffenden durch Kauf in den Besitz des Rates über.

Ferner besaßen die beiden Hauptkirchen eine Anzahl Instrumente für den Kirchendienst. Die Kosten für Neuanschaffungen und Reparaturen dieser trugen die Gemeinden zur Hälfte. Einige Eintragungen in den Kirchenrechnungen mögen die Bedürfnisse zunächst der blasenden Stpf. belegen.

1654 je 10 fl. 6 gr. „für eine gestimme Flöten, so in den Kirchen von den Stadtpfeiffern gebraucht werden."

1660 je 6 fl. für 1 Alt- und 1 Tenorposaune, „vor die hiesigen Musicanten erkauft."

1664 je 1 fl. 18 gr. Christian Trebsen für Reparatur eines Tenor-Dulcians und zerbrochenen Bommerts.

[1]) Vgl. seine Eingaben von 1709 und 1719 bei Spitta, J. S. Bach II, S. 859, 862.

[2]) Von der Art der Aufstellung gibt ein im Bachjahrbuch 1919 wiedergegebener Stich von 1710 einen Begriff.

1664 je 6 fl. 12 gr. für 2 Trompeten und 1 Posaune.
1667 je 14 fl. 6 gr. für ein Fagott.
1668 je 10 fl. für 2 neue Heerpauken.
„ je 8 fl. für 1 Capell Trombone und Trompeten (Reparatur).
1670 je 3 fl. 15 gr. für 1 Tenorposaune von Caspar Degenkolb in Nürnberg.
„ 13 gr. 6 ₰ für Überzug einer Pauke.
1671 je 14 fl. 6 gr. Joh. Pohlmann „wegen 2 von hiesigen Kirchen verfertigten Octav Bombart."
1672 je 2 fl. 12 gr. für eine Altposaune (Reparatur).
1675 je 2 fl. an Heinr. Pfeiffer für Reparatur einer Quart- und Baßposaune.
1678 Eine neue Köthe für die Instrumente in der Nikolaikirche. (Die Thomaskirche hatte bereits 1673 zwei Kästen für die Instrumente auf dem Schülerchor angeschafft.)
1686 je 7 fl. 15 gr. für ein Paar neue Heerpauken.
1695 je 2 fl. 20 gr. Heinrich Pfeiffer für 2 neue Trompeten und 2 sonderliche Krummbogen dazu, wie auch 2 Trompeten zu reparieren.

Ausgaben für die weniger stark beschäftigten Kunstgeiger beginnen scheinbar erst 1672.

1672 je 30 fl. 18 gr. „Christian Born Handelsmann vor musicalische Instrumente, als 10 fl. 6 gr. drei Viole da braccio [für beide Kirchen gemeinsam], 20 fl. 12 gr. ein Violon, so zu Prag gefertigt". [Diese zweite Ausgabe betraf jede Kirche für sich, sodaß von jetzt an sowohl St. Thomae wie St. Nikolai einen eigenen Violon besaßen.]
1678 9 fl. 3 gr. Jakob Wartenberger für 2 gute Prager Geigen und 2 Bogen (Thomaskirche).
1683 je 6 fl. 18 gr. „Georgio Francisco Sinai Ungar. Exulenten zur Hälfte" für 1 neue Violine zur Kirchenmusik.

Für Instandhaltung sämtlicher Dienstinstrumente und Anschaffung der Saiten hatte der älteste Stpf. zu sorgen, wofür jede Kirche jährlich mit etwa 4 fl. aufkam. Bis 1681 hatte Pezel, bis 1699 Tob. Gentzmer das Amt. Von 1707 an quittierte alljährlich der Thomaskantor darüber. Bach gab 1734 die Besorgung an den Instrumentenbauer Joh. Christian Hoffmann ab, der seinerseits 1750 vom Instrumentenmacher Wilh. Glandenberg (bis 1794) abgelöst wurde. Die Beträge für Reparaturen und Saiten übersteigen nach Ausweis der Kirchenrechnungen auch unter Bach die Summe von 5—6 Rthlr. selten.

Die Leipziger Instrumentenindustrie hatte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen solchen Aufschwung genommen, daß fast alle Reparaturen und Anschaffungen am Orte selbst möglich waren und nur ausnahmsweise fremde Firmen herangezogen zu werden brauchten. Zur Geigenbauerfamilie H o f f m a n n, die sich von 1652 bis 1750 in Leipzig verfolgen läßt und weit über die sächsischen Grenzen hinaus ihre kostbaren Violinen, Gamben und Lauten vertrieb, standen, wie die Patenschaftseintragungen der Taufbücher verraten, die Stpf. in Freundschaftsbeziehungen: Wartenberg, Gentzmer, der tüchtige Gottl. Scheinhardt, der Instrumentist Wentzke, die wohl zugleich zu ihren ständigen Abnehmern gehörten. Der Stpf. Marcus B u c h n e r († 1712) baute selbst Geigen; als Kuhnau sein Kantorat antrat, ließ er gleich vier neue Instrumente aus dessen Werkstatt kaufen. Im Dienste der Ratsmusik viel beschäftigt war seit 1675 der auch mit Lieferung von Trompeten betraute Heinrich P f e i f f e r. Ehemals vielleicht Stpf. außerhalb Leipzigs, wurde er um 1680 Thomastürmer und starb 1718 mit 66 Jahren.

Kuhnau durfte ihn „wohlgeübt und erfahren" rühmen. An der Spitze der Pfeifenmacher, worunter ganz allgemein Verfertiger von Holzblasinstrumenten verstanden wurden, stand der Anfang der fünfziger Jahre aus Nürnberg eingewanderte Heinrich Denner, „Jägerhorndreher alhier." Von 1654 an ließ er mehrere Kinder taufen, darunter am 13. 8. 1655 Johannes Christoph, den nachmaligen Erfinder der Klarinette; Pathe stand Orgelbauer Donat. Wenn auch Leipzig an der Erfindung des Sohnes keinen unmittelbaren Anteil hat — die Familie ging um 1666 nach Nürnberg zurück — so ist doch anzunehmen, daß nicht nur Leipzigs Pfeifenindustrie, sondern auch die Kunstleistungen seiner Ratsmusiker dem damals Zehnjährigen Eindruck gemacht haben. Auf dem Grimmaischen Steinwege hatten seit den sechziger Jahren die Bauermanns ihre Niederlage; sie fertigten Fagotte und Schalmeien. Auf der Neugasse wohnte der aus Düben gebürtige Pfeifenmachermeister Christian Noack († 1724), auf der Hintergasse Gottfried Ebicht mit seinen Gesellen, der bei seinen Kollegen wie auch bei der Ratsmusik gut angeschrieben war; denn bei Kindtaufen stehen nach einander Gottfr. Reiche, die Tochter des Stpf. Gleditsch, die Instrumentenmacher Pörschmann, Eichentopf und Sattler bei ihm Pate. Johann Pörschmann, vielleicht ein Nachkomme des Stpf. Elias Verschmann, fertigte neben Flöten und Hoboen auch Trompeten. Sein Sohn Johann Romanus ging später nach Dresden.

So befruchteten sich Kunst und Kunsthandwerk in Leipzig gegenseitig, und manche Anregung von der einen Seite mag dankbar von der andern aufgegriffen worden sein.

Der Veteran der Kg., Johann Petersen (Peters), stammte aus Norddeutschland, wahrscheinlich aus Hamburg, denn 1658 empfängt er aus den Kirchenkassen 5 fl. 15 gr. für die Reise von dorther. In der Folge erhält er alljährlich aus beiden Kirchen je 6 fl. 5 gr. 3 ₰ Wohnungszins; er wohnte nämlich in einem Hause vor dem Grimmischen Tore „in der Entrecharpe", auf dem noch eine Schuld des Sethus Calvisius von 200 fl. lastete, für die der Rat in seinem Interesse aufkam. Petersen starb erst 1700, in den Sielen, hatte also der Stadt 42 Jahre lang gedient. Über die um 1662 neben ihm wirkenden Thomas Krause († 1663) und Christoph Kemberg († 1681) liegen Nachrichten nicht vor, wohl aber über Heinrich Zachow, der nach etwa 15jährigem Wirken als Leipziger Kg. 1675 als Stadtmusikus nach Eilenburg ging.[1]) Am 4. Sonntage nach Trin. 1662 war er („Kunstgeiger und Musicant alhier") mit der Tochter Elisabeth des Hallischen Stadtpfeifers Maun zu St. Nikolai aufgeboten worden. Da der Kopulationsvermerk am Rande fehlt, erfolgte die Trauung wohl in Halle. Beider Sohn, Friedrich Wilhelm Z., der spätere Hallenser Organist und Lehrer Händels, am 19. 11. 1663 geboren, stand beim Wegzuge der Eltern im 12. Lebensjahre, konnte also, bevor er in Eilenburg den späteren Thomaskantor Schelle kennen lernte, in Leipzig noch unmittelbare Eindrücke von der Kunst Seb. Knüpfers und vom Orgelspiele des Thomasorganisten Preissensin, eines Freundes der Eltern Zachow, empfangen. Daß aus ihm ein tüchtiger Künstler geworden,

[1]) In den Kirchenrechnungen von 1676 fehlt er.

wird man aber wohl auch der sicher leitenden Hand des Vaters zuschreiben dürfen, dessen Leipziger Wirken weitere Spuren nicht hinterlassen hat.

Scheinbar völlig unfruchtbar als Komponisten wie der Vater Zachow sind auch die meisten übrigen Kg. gewesen. Als Grund dafür wird nicht so sehr geringe Begabung als Mangel an unmittelbarer Anregung anzunehmen sein. Das Leben dieser Männer bewegte sich in engsten, beschränktesten Kreisen und war zum größten Teile von Not und Sorge beschienen. Daß einer von ihnen, Christian Ernst Meyer, noch als älterer Mann Thomastürmer wurde, bedeutete nur den Übertritt zu einer gesicherten Lebensstellung, nicht einen Verzicht auf die Kunst; auch in Leipzig liebte man auf diese Posten musikalische Männer zu berufen.

Die Ausbildung der Kg. und Stpf. war im wesentlichen ein und dieselbe. Das Bild, das Kuhnaus Musicus vexatus (Freiberg 1690) von den Leiden und Freuden eines Stpf.-gesellen entwirft, wird, einzelne dem Satiriker erlaubte Übertreibungen abgerechnet, im wesentlichen der Wirklichkeit entsprochen haben, zum mindesten im sächsischen Kreise. Darnach war die Lehre hart und entsagungsvoll. Viel Schläge gabs und wenig Brot. Die Tatsache, daß in gewissen Ratskompagnien wie denen zu Leipzig, Hamburg oder Erfurt gelegentlich Männer von reifer Meisterschaft auftauchen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Stadtpfeifererziehung moralisch wie künstlerisch viel, sehr viel zu wünschen übrig ließ. Kunst bedeutete Handwerk, und von anfang an stand die Lehrzeit unter dem Gesichtspunkt möglichst hoher, oft brutaler Ausnutzung der Scholaren zum Gelderwerb. Der Mangel höherer geistiger Bildung rückte diese Musiker durchschnittlich weit ab von den studierten Kantoren und Organisten. Unter hundert Stpf.-gesellen, schreibt Kuhnau (a. a. O., S. 3), würde kaum einer gefunden, „der 10 förmliche Wort ohne Fehler zu Papier bringen kann"; daher wollten auch, wie ebenderselbe Gewährsmann später (1709) berichtet, die Studenten bei der Musik in der Neukirche lieber mit ihresgleichen musizieren, „als daß sie unter denen Stadt Pfeiffern und Schülern stehen." Namentlich Mattheson (Neueröffn. Orch. S. 14 f., Vollk. Kapellm., S. 102 ff.) war schlecht auf sie zu sprechen und höhnt über ihre Unbildung und Aufgeblasenheit. Und dennoch: Wer nach drangvollen drei Jahren zum Gesellen befördert, nach fünf Jahren freigesprochen worden war und dann eine längere Wanderschaft mit Ehren absolviert hatte, durfte der Welt mit gewissem Selbstbewußtsein gegenübertreten. Nur intelligente, strebsame und physisch kerngesunde Naturen erreichten später selber Stadtpfeiferstellungen, und das Aufrücken eines Kg. zum Stpf. kann uns Rückschauenden geradezu als Beweis höherer musikalischer Anlagen dienen. Eine Zeit, die wie diejenige des ausgehenden Barock noch immer Blasmusik als etwas sonderlich Edles und Hohes schätzte — schmetternde Blasmusik erinnerte an Fürstengepränge, Kirchen-Tedeums, Prozessionen und Promotionen, Streichmusik dagegen an Tanzböden und Bürgerstuben — stellte schon an und für sich einen Stpf. höher als einen Kg.

Was als Mindestmaß an Leistungen gefordert wurde, ist im einzelnen nicht anzugeben. Stadtpfeiferproben sind für Leipzig erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts belegt, was sich daraus erklärt, daß die meisten Bewerber sich vorher

schon in Kg.-stellung als (stellvertretende) Bläser bekannt gemacht hatten. In Zweifelsfällen gab die Stimme des Thomaskantors den Ausschlag, dem überhaupt die Oberaufsicht über die Ratsmusik zufiel. Tobias Gentzmer, der sogleich Stpf. wurde, wählte der Rat, „weil der Cantor ihn recommendiret". Verlangt wurde im Allgemeinen Beherrschung sämtlicher „Stadtpfeiferinstrumente": der Trompete, des Zinken, der Posaunen, des Bomharts, des Dulcians (Choristfagotts), dazu eine angemessene Fertigkeit auf Flöte, Hoboe und Streichinstrumenten. Erst später kam Waldhornblasen hinzu. Mit den Privilegien, die dieser Künstlergilde von je zugestanden waren, und dem Eifer, mit dem das Standesbewußtsein dieser Leute jede Profanation ihrer adligen Kunst verfolgte, hängt wohl das Fehlen besonderer Unterrichtswerke und Anleitungen zusammen. Wer nicht durch Fachgenossen in die Traditionen, z. B. des Clarinblasens eingeweiht wurde, mochte es schwerlich aus eigener Kraft zur Vollkommenheit bringen. Erst als diese Kunst im Aussterben war, brachte J. E. Altenburg seinen bekannten „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst" (Halle 1795).

Dennoch fehlen Klagen über minderwertige musikalische Leistungen nicht, und wir werden gut tun, sie im Ganzen in nicht allzu romantischem Lichte zu sehen. Jeder Stpf. war auf Lebenszeit angestellt. Keiner verzichtete, ehe er sich nicht völlig kraftlos fühlte, auf das Amt, höchstens daß er sich einen Adjunkten beigeben ließ. So kam es auch in Leipzig vor, daß Greise von 65 und 70 Jahren noch den Dienst mitmachten. Zur Schwäche des Alters trat, ganz abgesehen von der Tragfähigkeit des ursprünglichen Talents, die Zermürbtheit im Joche einer sich stets gleichbleibenden, selten höhere Anregungen einschließenden „Arbeit"[1]). Mag die Qualität zur Zeit der Hochblüte des Stadtpfeifertums, unter dem Kantorate Knüpfers, Schelles, Kuhnaus noch durchschnittlich gut oder sehr gut gewesen sein, nach 1720 beginnt sie nachzulassen. Schon Kuhnau spricht gelegentlich wegwerfend von dem „sehr elenden und bloß aus Schülern und etwa ein Paar Stadt Pfeiffer Gesellen (!) bestehenden" Chorus. Der rücksichtsvolle Seb. Bach drückt sich 1730 diplomatischer aber ebenfalls unzweideutig aus: die Bescheidenheit verböte ihm, über die „qualitäten und musicalischen Wißenschaften" der Stpf. und Kg. „etwas nach der Wahrheit zu erwehnen", und meint, sie seien „theils emeriti, theils in keinem solchen exercitio, wie es wohl sein solte". Gegen Unvermögen und Gleichgiltigkeit einzelner war selbst der beste Director musices machtlos. Doch ist zur Ehre der Leipziger Ratsmusik zu sagen, daß sie sich nicht ein einziges mal zu Konflikten mit Kantor oder Organisten hat hinreißen lassen; auch zur zwangsweisen Entlassung eines ihrer Mitglieder ist es niemals gekommen.

Der jeweils älteste der Stpf.-Kompagnie galt als deren Präfekt, hatte die Geschäfte abzumachen und die nötigen Anordnungen zu treffen. Er vertrat zugleich die Interessen seiner Kollegen beim Rate. Um 1664 war der schon genannte „kunstreiche Ratsmusicus" Zacharias E u d t n e r Präfekt. Laut Grabschrift auf einer alten Eisenplatte — eins der Zeugnisse, daß der Rat seine Stpf.-ältesten mit besonderen Ehrungen bedachte — war er 1596 geboren und starb

[1]) „Hora decima oder musicalische A r b e i t zum Abblasen" nennt Pezel ganz unbefangen sein erstes Leipziger Werk.

1670. Am 28. 6. 1669 machte der Dreiundsiebzigjährige sein Testament (Test. Rep. V, 96 Nr. 4), aus dem hervorgeht, daß er zweimal verheiratet und keineswegs unvermögend war. 100 Thlr. sollten als Praelegat an die jüngste, noch nicht erzogene und ausgestattete Tochter Johanna Margaretha, die Zinsen davon an seine zweite Frau Magdalena fallen; dieser kommen weiterhin ein Drittel, den Kindern und übrigen je ein Fünftel der gesamten Erbschaft zu. Unter den Erben steht an erster Stelle: Zacharias Augustin Eitner, von Euteriz [Eutritzsch] Königl. Gränz Zoll Ambtmann und Kayserl. Richter der Königl. Residenzstadt Prag, also wohl ein Sohn, der hiernach eine glänzendere Laufbahn gemacht hatte als sein Vater. Am 16. 7. 1670 wird das Testament eröffnet.

Von Paul Steinbrecher († 1679) und Jakob Wartenberg[er] († 1679) sind außer dem Todesjahr im wesentlichen nur Eingaben und Unterschriften bekannt; ein Sohn Wartenbergs besuchte von 1674–78 die Thomasschule. Von Martin Ditmar wissen wir, daß er 1661 neu angenommen wurde und aus der Kirchenkasse 6 fl. 18 gr. für Reisekosten von Stettin empfing; er war also Pommer. Soviel bekannt, ist er außer Pezel der einzige unter den Leipziger Stpf. gewesen, der seine Stellung zu gunsten einer anderen außerhalb kündigte: 1680 erbat er, wie Rektor Thomasius' Tagebuch verrät, seinen Abschied beim Rat, um sich zum Grafen von Schleckemerode (sic) zu begeben. An seine Stelle trat Tobias Gentzmer, das Glied einer Stadtpfeiferfamilie, über deren Herkunft nichts näheres zu ermitteln ist. Der im selben Jahre als Stpf. an Stelle Steinbrechers angenommene Christian Gentzmer, der 1680 und 1683 zwei Töchter in Leipzig taufen ließ, war vielleicht ein Bruder des Tobias, während der 1708 als Kg., dann (seit 1712) als Stpf. wirkende Johann Cornelius Gentzmer vielleicht als Sohn eines der beiden anzunehmen ist. Johann Cornelius starb 1752, nachdem er 1745 seinen Sohn Karl Friedrich als Adjunkten erhalten hatte. Unbedeutend scheint Christian Gotthun (Gottuhn) gewesen zu sein, der 1680 von den Kg. zu den Stpf. an Wartenbergers Platz trat.

Besser sind wir über Johann Pezel (Pezelius, Petzold, Betzel, Bäßel) unterrichtet, die bedeutendste Persönlichkeit unter den Leipziger Stpf. und vielleicht die Spitze des gesamten deutschen Kunstpfeifertums der Zeit. Johann Christoph Pezel war 1639 zu Kalau in der Lausitz geboren, besuchte in den fünfziger Jahren das Bautzener Gymnasium und scheint darauf Schüler des dortigen Stadtmusikus Leuterding gewesen zu sein[1]). Was ihn nach Leipzig und zu den dortigen Kunstgeigern trieb, ist unbekannt[2]). 1664 taucht er unter diesen als vorübergehend bewilligtes viertes Mitglied auf. Schon damals muß er ein vorzüglicher („approbirter") Clarinbläser gewesen sein, denn 1668 zahlt ihm die Nikolaikirche ein ein-

[1]) Diese wie auch die folgende Angabe über Pezels Beziehungen zu Bautzen verdanke ich Herrn stud. phil. Herbert Biehle daselbst, der auf meine Veranlassung die dortigen Ratsakten durchsah. Hiernach und nach den Ergebnissen der Leipziger Akten sind die Angaben der Lexikographen zu verbessern. Daß Fétis' Mitteilungen (nach Dlabacz) ins Bereich der Legende gehören, stand bereits früher fest.

[2]) Ein 1657 vom Bautzener Gymnasium abgegangener Johann Christoph Petzold (es laufen zwei Schüler dieses Namens in den Listen) erhielt vom Rektor die Bemerkung: „.. vix aspiraverat in auditorium supremum, cum absque ulla venia abiret culpans nostras operas arrogans nebulo". Das deutet auf kein gutes Ende seiner Gymnasialzeit und auf geringe Sympathie des Schulvorgesetzten.

maliges Sonderhonorar von 6 fl. 18 gr. Ende 1669 oder Anfang 1670 trat er an Stelle des gebrechlichen Eudtner, der bald darauf starb, zu den Stpf. über, denen er bis zu seinem Weggange im Sommer 1681 treu blieb. Pezel ging dann, wahrscheinlich vor abermaliger Pestgefahr fliehend, nach Bautzen zurück, wo er bis an seinen Tod (13. 10. 1694) als Stadtmusikus und abwechselnd mit dem Kantor Gumprecht die Kantorei an St. Petri leitend ein scheinbar ruhiges, bescheidenes Leben geführt hat. Daß er ein Catholicus gewesen, wie ihn ein Leipziger Protokoll von 1677 nennt[1]), ist durch nichts zu beweisen. Sein Name tritt uns vielfach, und nicht nur in Prozeßsachen entgegen. Zwei Schreiben an den Dresdener Rat von 1675 und 1679 zeigen ihn als Bewerber um den Dresdener Stadtmusikantenposten[2]). Von Jugend an, heißt es darin, habe er sich die edle Musik, „sonderlich die sogenannte Stadtpfeifferkunst", angelegen sein lassen, ferner, die beigelegten, heute nicht mehr vorhandenen Zeugnisse betreffend, daß „sowohl die ganze Stadt [Leipzig] und die durch den Druck hin und wieder zerstreute opera bey vielen Musicliebenden [ihm] Gottlob solche testimonia zu wege gebracht". 1677 erscheint Pezel nach Knüpfers Hintritt als Bewerber um das Thomaskantorat. Warum er trotz allgemeiner Anerkennung seiner Leistungen keinen Erfolg hatte, besagt das Protokoll: weil er allhier Stadtpfeifer wäre. Demnach vertrug sich, was immerhin anzumerken nicht unnötig scheint, die Würde des Thomaskantors nicht mit einem Vorleben als Stpf. Daß aber der andern Bewerbern gegenüber erhobene Vorwurf „hat nichts studirt" bei ihm nicht laut wurde, hatte seinen guten Grund. Pezel war, obwohl er die Universität nicht besucht, vom Bautzener Gymnasium her mit guter humanistischer Bildung ausgestattet und kannte seinen „Donat und die Sprachen", wie Mattheson fordert, recht wohl. Er liebte seine Titel lateinisch zu geben, verstand auch, wie Printz ihm nachrühmt, das Italienische. Die Verfasserschaft der ihm zugeschriebenen, bis jetzt verschollenen Schriften Observationes musicae, Infelix musicus und Musica politico-practica, alle drei nach Lippenius' Bibl. enucl. im Jahre 1678 erschienen, wird wohl für immer in Dunkel gehüllt bleiben. Poetische Begabung verrät ein Alexandrinergedicht zum Lobe der Musik in der „Lust-Music" (1670) seines Freundes Georg Bleyer, und seine deutschen Vorworte sind nicht ohne sprachliche Eleganz aufgesetzt. Offenbar hatte auch Pezel — wie Knüpfer — gute Beziehungen zu den akademischen Kreisen. Thomasrektor Thomasius nennt ihn gelegentlich (1676) Lehrer eines Studiosus in der Instrumentalmusik. Dem Studiosus Joh. Valentin Meder schreibt er 1670/71 einen Canon perpet. a 4. in Diapente mit lateinischer Widmung ins Stammbuch[3]), und ein gewisser Gottfr. Erdmann erhält 1673 zur Feier seines Magisteriums einen zweistimmigen Kanon aus seiner Feder[4]). Da er sich hier Director Collegii musici nennt, wird er einem studentischen Musikverein vorgestanden und diesem und dem um Christian Weise sich scharenden Kommilitonenkreise seine „Schönen, lustigen und anmutigen neuen Arien" (1672) gesungen haben. Noch kurz vor seinem Weggange wandte sich der Prof. Eloqu. der Uni-

[1]) Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 58/59, S. XXIV.
[2]) Kurt Kreiser, Allerlei aus der Geschichte der Dresdener Stadtmusici, Dresdener Geschichtsblätter 1918, Nr. 23.
[3]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, S. 500.
[4]) Zwickau, Ratsschulbibliothek, „Lobwürdiger Nahmens-Irrthum" usw.

versität, Joachim Feller, an ihn mit dem Ersuchen, seinem Gebetbuche „Der andächtige Student" Melodien zuzufügen. Im Wettbewerb mit dem Thomaskantor Schelle entledigte sich Pezel dieser ehrenvollen Aufgabe[1]).

Diesen Zeugnissen zufolge muß Pezel eine allgemein geachtete Persönlichkeit in Leipzig gewesen sein. Seinen Ruf nach außen hin hatten die in größerer Zahl gedruckten Instrumentalwerke befestigt, Kompositionen von durchschnittlich reifer Meisterschaft und reger Phantasie, in denen zuweilen etwas von südlichem Feuer glüht. Mit ihnen sicherte er sich einen festen Platz in der Geschichte der deutschen Instrumentalmusik und der Leipziger Musikgeschichte im besonderen. W. C. Printz, sein Zeitgenosse, durfte ihn 1690 als „berühmten Musicus der Stadt Budissin" ankündigen[2]). Der Bibliographie seiner Werke stellen sich insofern Schwierigkeiten entgegen, als nicht alle erhalten sind und einzelne Titel zu Zweifeln Anlaß geben. Der folgende über Eitners und Riemanns Angaben hinausgehende Versuch mag weiteren Nachforschungen den Weg ebnen.

Verzeichnis der Werke Johann Pezels.

1669 Musica Vespertina Lipsica oder Leipzigische Abend Music .. Von Johanne Pezelio. Leipzig, in Verlegung Georg Heinrich Frommanns, Gedruckt im Jahr 1669. [Der Druck geschah durch W. E. Felßecker in Nürnberg.]
Ex. 6 Stbd. in der Bibl. der Allg. Musikgesellschaft in Zürich.[3])
Die Dedikation ist von Leipzig, am 2. Mai 1669, an den Hallischen Oberbornmeister Rudolff gerichtet.

1670 Hora Decima Musicorum Lipsiensium oder Musicalische Arbeit zum Abblasen .. Von Johanne Pezelio. Leipzig. In Verlegung Georg Heinrich Frommanns. Druckts Johan Köler. Im Jahr 1670.
Ex. 5 Stbd. Staatsbibl. Berlin; Zürich (wie oben).[4])
Dedikation von Leipzig, am 8 Febr. 1670, an den Leipziger Rat.

1670 (oder 1671) Stammbuchblatt (Hdschr.) für Joh. Val. Meder:
„Joh. Pezelius, M. L. & M. C. [= Mus. Lips. et Mus. Chori] Gigue seu Canon perpet. à 4. in Diapente."
(Vgl. Vierteljahrsschr. für Musikwissensch. VIII, S. 500.)

1672 Johannis Pezelii Schöne, lustige und anmuthige Neue Arien über die Überflüssigen Gedancken .. Leipzig, auf Kosten Johann Heinrich Ellingers, Buchhändler. Druckts Johann Bauer. Im Jahr Christi MDCLXXII.
Exempl. Canto u. 6 Instr. Stbd. Staatsbibl. Berlin.[5])
Dedikation: Leipzig, Jubilatemeß Anno 1672.

1672 Musicalische Gemüths-Ergetzung, bestehend in Intraden, Allemanden, Balletten . . . von Johanne Pezelio. Leipz'ig, Druckts Johann Bauer. 1672.
Exempl. unbekannt.

---

[1]) Die Namen der beiden sind nur im Vorwort genannt. Ich persönlich glaube die schönsten Weisen der Sammlung eher Pezel als Schelle zuschreiben zu dürfen.

[2]) Ob wohl Viktor v. Scheffel, als er in seinem Gedichte „Die Schweden vor Rippoldsau" dem geistesgegenwärtigen Baßgeiger den immerhin nicht gewöhnlichen Namen Petzold gab, sich des Leipziger Stadtpfeifers erinnerte? Es wäre denkbar, daß der sächsische Volksmund diese originelle Persönlichkeit als Inbegriff eines echten Musikanten ehemals mit allerlei Anekdoten in Verbindung gebracht und Scheffel durch irgendwelche Quelle davon Kunde erhalten habe.

[3]) K. Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik, Leipzig 1902, S. 13 ff., mit Inhaltsangabe.

[4]) Nef, a. a. O., S. 17 f.

[5]) Vgl. H. Kretzschmar, Geschichte des neueren deutschen Liedes, Leipzig 1911, S. 97 ff.

1673 Canon perpetuus 4. voc. in Diapente .. in Honore .. compositus à Johanne Pezelio, Directore Collegii.
2 Exempl. Zwickau, Ratsschulbibl. LXVII, 2.

1675 Bicinia variorum instrumentorum .. Lipsiae 1675 impens. Authoris.
Exempl. 3 Stbd. Hofbibl. Wien. Upsala.

[1675 Musicalische Seelenerquickungen, Leipzig 1675
Gerber, Lex., nach Corn. à Beugh in Bibliogr. math. p. 354. Bei Fétis übersetzt „louissances musicales de l'âme."
Ein Exempl. bisher nicht aufgefunden.

[1676 Intraden in zwei Teilen. 1676.
Apokryph? Fétis: „Entreés à deux parties".
Exempl. unbekannt.

1678 Delitiae musicales, Oder Lust-Music, bestehend in Sonaten, Allemanden .. Drucks und Verlags Balthasar Christoph Wust in Franckfurt a. M. 1678.
Exempl. 6 Stbd. Bibl. Leipzig, Königsberg, Proske, Upsala.
Dedikation „Leipzig, Anno 1678. Den 20. Aprilis" an Leipziger Kaufleute.

1678 Jahrgang über die Evangelia von 3—5 Vocal. Stimmen, nebst 2—5 Instrumenten, Leipzig.
Exempl. unbekannt.

1678 Observationes musicae. Leipzig 1678 in 4°.
Infelix musicus. Leipzig 1678 in 4°.
Musica politico-practica. Leipzig 1678.
Zit. bei Lippenius, Bibl. enucl. S. 976; nach Forkel, Allg. Lit. der Musik, und Fétis erschienen die Observationes auch 1683. Walther hält die dritte Schrift mit den Bicinia von 1675 für identisch.
Exemplare unbekannt.

[1682 Nach Walthers Lex. wäre in diesem Jahre ein Neudruck der Bicinia von 1675 erschienen.

1682 Melodien mit Generalbaß in Joachim Fellers „Der Andächtige Student", Leipzig 1682. (Weitere Auflagen 1702, 1708, 1718.)
Exempl. sämtl. Auflagen: Stadtbibl. Leipzig.

[1683 Intraden a 4 neml. mit 1 Cornett und 3 Trombon. Leipzig 1683. Gerber nach Corn. à Beugh in Bibliogr. math. p. 354.
Exempl. unbekannt.

[1685 Musikalische Gemütsergötzungen bestehend in Allemanden, 1685. Riemann, Lex., ohne Quelle. Neudruck der Musikalischen Gemüts-Ergetzungen von 1672?

1685 Fünff-stimmigte blasende Music, bestehend in Intraden, Allemanden ... Franckfurt a. M. 1685.
Exempl. 5 Stbd. Bibl. Leipzig, Königsberg, Proske, Brüssel.

1686 Johannis Pezelii Opus Musicum Sonatarum praestantissimarum senis instrumentis instructum .. Francofurti ad Moenum .. Balthas. Chphor. Wust sen. Anno MDCLXXXVI.
Dedikation an den Rat der Lausitzer Sechsstädte: „Budissin die 21. Martii 1686 .. Johannes Pezelius Musicae Instrumentalis Director."
Exempl. 6 Stbd. Dresden, Upsala, Paris Bibl. nat.

1686 Musica curiosa Lipsiaca bestehend in Sonaten, Allemanden, Allabreven, Capriccios ... mit 1—5 St. zu spielen. Leipzig 1686.
(Riemann, Lex., ohne Quelle; Gerber, Lex. unvollständig.)
Exempl. unbekannt.

Missa a 5 voc. c. instr. J. Petzel.
Ms. Mus. Berlin, ohne Sign. vgl. Eitner VII, 399.

Komm, du schöne Freudenkrone (bezeichnet mit „Bäßels").
Hdschr. Part. Landesschulbibl. Grimma L 55.
Singet dem Herrn ein neues Lied.
Hdschr. Berlin Ms. Mus. 16900 Nr. 8.

An die Stelle Pezels wurde 1682 Marcus Buchner berufen, derselbe, der uns schon oben als geschätzter Geigenbauer entgegentrat. Christian Rother (auch Rohter), 1708 von den Kg. kommend, mag deshalb genannt sein, weil an ihm von neuem die Tatsache zu bemerken ist, daß das Alter der Stpf. durchschnittlich sehr hoch kam: dieser Mann ist am 25. 10. 1737 mit 72 Jahren gestorben. Das angestrengte Blasen scheint also die Lebenskraft nicht gemindert, sondern eher gefördert zu haben. Als Gegenbeispiel und Ausnahme muß freilich Gottfried Reiche genannt werden, von dem wir durch die Riemersche Chronik erfahren, daß er am Tage nach der Aufführung der Bachschen Huldigungskantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" vor dem Kurfürsten (5. 10. 1734) im Stadtpfeifergäßlein leblos zusammenbrach infolge der großen „stapazzen" beim Blasen und des beschwerlichen Fackelrauchs. Dennoch hatte auch er es auf 67 Jahre gebracht. Reiche[1]) war am 5. 2. 1667 in Weissenfels geboren, gegen 1688 nach Leipzig als Stpf.geselle gekommen und 1700 an Stelle des auf dem Wege nach Eilenburg umgekommenen Köhler unter die Kg. aufgenommen worden. 1706 wird er Stpf. und 1719 nach Chrn. Gentzmers Tode Senior und Präfekt der Korporation. Schon als Geselle war er in beiden Kirchen bei „Clarin oder Trompetten" unentbehrlich. Seine Haupttätigkeit als unübertroffener Clarinbläser fällt aber erst in die Amtszeit Kuhnaus und in die ersten 11 Jahre des Wirkens Seb. Bachs, der vermutlich gerade seinen Leistungen den Maßstab für seine bekannten schwierigen Trompetenpartien entnahm. Wie stolz Leipzig auf ihn war, bezeugt das 1727 von ihm angefertigte Ölgemälde E. G. Haußmanns, das heute eine Zierde der Leipziger Stadtbibliothek bildet. Hat es der Rat ihm aus Dankbarkeit zum 60. Geburtstage verehrt? Von gelegentlichen, die Stpf. in corpore zeigenden Illustrationen abgesehen, ist dieses Bild das einzige Portrait eines Leipziger Stadtmusikers, und wenn wir von der Würde und dem Charakter des Mannes auf seine Kollegen zurückschließen dürfen, so müssen dies stattliche und stolze Leute gewesen sein, wert die Leipziger Musik mit nach außen hin zu vertreten. Reiches einziges gedrucktes Musikwerk, die „Vier und zwantzig Neue Quatricinia mit einem Cornett und drey Trombonen vornehmlich auff das sogenannte Abblasen auff den Rathhäusern oder Thürmen", 1696 im Selbstverlag in Leipzig erschienen, lassen die Züge eines zwar nicht genialen aber in seiner Kunst erfahrenen und erfindungsreichen Komponisten erkennen. Sein Muster ist Pezel, dessen schöne Stücke er schon als Lehrling unter dem Weissenfelser Stadtmusikus Becker mitgeblasen haben mag. 40 fünfstimmige Sonaten, in der ersten Leipziger Gesellenzeit entstanden, ließen sich, wie Reiche selbst sagt, „ohne Ungelegenheiten des Gesichts in gegenwärtigen Druck nicht bringen" (wohl wegen vieler virtuoser Passagen) und sind bis jetzt verschollen; wahrscheinlich gehörten sie zu den „122 Abblase-Stückgen", die der treffliche Mann seinen Erben handschriftlich hinterließ.

---

[1]) Vgl. meinen biographischen Beitrag im Bachjahrbuch 1918, S. 133 ff.

Als Bach 1723 das Thomaskantorat übernahm, fand er als Stpf. vor: Reiche, Rother, Joh. Cornel. Gentzmer, Joh. Casp. Gleditsch (1712 Kg., 1719 Stpf.), als Kg.: Chrn. Beyer, Chr. E. Meyer und den 1719 angestellten Joh. Gottfr. Kornagel. Wie er über sie dachte, wurde schon erwähnt. Grund zu Beschwerden haben sie jedoch nicht gegeben. Nur einmal, 1748, scheint Bürgermeister Born ihre Leistungen kritisiert zu haben, denn sie versprachen, künftig „größere Accuratesse in Musicis" walten zu lassen. Gleditsch war zugleich Lautenspieler und hat zwölf verloren gegangene Partien für dies Instrument geschrieben[1]). Bachs Name begegnet nur noch einmal in den Stpf.-akten, im Jahre 1745. Der an Stelle des verstorbenen Kg. Carl (Caroli) 1738 zum Kg. angenommene Joh. Christian Oschatz hatte vom Rat die Zusicherung erhalten, bei der nächsten Vakanz zum wirklichen Stpf. ernannt zu werden. Nun beklagt er sich (Sect. II. S. 78b fol. 29 ff.), daß sowohl der alte Gleditsch wie auch Gentzmer Substituten annehmen wollten, wodurch ihm sein Fortkommen erschwert wäre. Gentzmer hatte den tüchtigen Gesellen Karl Friedr. Pfaffe cum spe succedendi vorgeschlagen. Der Rat beschließt, beide Kandidaten, Oschatz wie Pfaffe, in Gegenwart des „Cantors und Capellmeisters H. Bachens" eine Probe ablegen zu lassen. Das geht jedoch Oschatz an die Ehre; er betont, daß er bereits „auf E. E. Raths Befehl mit zweyen Musicis aō 1738 auf allen denen Stadt Pfeiffern üblichen Instrumenten meine Probe gethan, und nach erstatteten Bericht des H. Capell-Meister Bachens E. E. Rath resolvirete, mich aus diesen dreyen competenten als Kunstgeiger und Stadt Pfeiffer an und in Pflicht zu nehmen"; es widerstrebe ihm, „eine Probe mit einem seit 2 Jahren her bey uns in Condition gestandenen und untergebenen Gesellen zu verrichten". Oschatz wird daraufhin von der Probe dispensiert. Die guten Leistungen Pfaffes testierte Bach mit folgenden Worten:

Auff E. HochEdl. und Hochw. Raths Verordnung hat dero Stadt Pfeifer bißheriger Geselle, Carl Friedrich Pfaffe in Gegenwart derer anderen Stadt Musicorum seine verlangte Probe abgeleget; Da sich denn befunden, daß er auf jedem Instrumente, so von denen Stadt Pfeifern pfleget gebrauchet zu werden, als Violine, Hautbois, Flute Travers. Trompette, Waldhorn und übrigen Bass Instrumenten, sich mit Beyfall aller anwesenden gantz wohl habe hören laßen, und zu der gesuchten Adjunctur gantz geschickt befunden worden.

Leipzig. d. 24. Julij. 1745. Johann Sebastian Bach.

Der Ratsbeschluß lautete: Pfaffe soll Gentzmer cum spe succedendi adjungiert werden. Als dieser 1752 stirbt, rückt jener wirklich zum Stpf. auf. Oschatz hatte bereits 1747 des abgeschiedenen Gleditsch Stelle erhalten.

Ein ähnlicher Fall ereignete sich 1750. In Konkurrenz standen Joh. Michael Pfaffe, ein jüngerer Bruder des vorigen, und C. Christian Oswald, der bei dem Dresdener Stadtmusikus Joh. Paul Weiß 5 Jahre in der Lehre, 8 Jahre in Condition gestanden. Beide boten sich für vorfallende Stpf.-vakanz an. Die Prüfung fand Mitte des Jahres, als Bach in den letzten Zügen lag, vor den drei Stadtorganisten Görner, Gerlach, Joh. Schneider statt und schlug zu gunsten Pfaffes aus: Oswald habe „gar keine Probe auf den drey Haupt Instrumenten als

[1]) Eine Verwandtschaft mit der Buchhändlerfamilie gleichen Namens liegt wohl nicht vor. Der Stadtpfeifer hatte einen Sohn: Dr. Johann Gottlieb Gleditsch (geb. 1714 in Leipzig), der 1786 zu Berlin als berühmter Botaniker starb.

1) Trompete, 2) Waldhorn und 3) Hautbois machen können, ja diese nicht einmahl an den Mund gebracht, welche doch hauptsächlich einem Stadtpfeifer zukommen, und ohne diese, ob er gleich noch so viel neben Instrumente verstünde, ohnmöglich vor einem Stadt-Pfeiffer passiren kan".

Ein weiteres, ausführliches Gutachten aus der Feder des Kantors Doles brachte das Jahr 1769, als der jüngere Pfaffe und Joh. Gottlieb Herzog, beide Kg., um den Stpf.-posten konkurrierten (LXII. S. 30d.):

In Gegenwart der 3 hochzuverehrenden Herren Patronen hat

Der 1ste Kunstgeiger Pfaffe

1) Das Waldhorn concert so geblasen, daß man wohl gemerkt, daß sein geheilter Mund wegen der neuen zarten Haut noch nicht die gehörige Festigkeit im Ansatze hatte und ihm also der Anspruch der Töne in den geschwinden Noten in der Länge sauer wurde. Doch hat er nichts im Tacte verfehlt.
2) Das Trio auf der Violine hat er richtig und gut gespielt.
3) Den concertirenden Choral auf der Zugtrompette hat er richtig geblasen, und er würde ihn auch noch annehmlicher geblasen haben, wenn nur der Mund wegen der neuen Haut hätte halten wollen.
4) Den simplen Choral auf der Discant- Alt- Tenor und Bass-Posaune, (welche letztere niemand unter seinen Collegen beßer als er und sein Bruder bläßt, und die eine gute Lunge erfordert), hat er gut geblasen.
5) Den großen Violon hat er zu der repetition des concertirenden Chorals fertig und gut gespielt, so wie es die Natur des Instruments erfordert. Auch ist er der einzige, den ich auf diesem sehr mühsamen, und doch bey allen Musiken höchst nöthigen Instrumente vorzüglich brauchen kann.

Der 2te Kunstgeiger Herzog

1) Einen Satz aus einem Oboe- und Flötenconcert fertig und richtig executiret; doch habe ich seit meinem Hierseyn das an ihm desiderirt, daß er den natürlichen singenden Ton der Oboe übertreibt, und die er doch für sein Hauptinstrument hält: Daher es denn kommt, daß der Ton oft überschnappt, und den Zuhörern unangenehm fällt.
2) Das Trio auf der Violine hat er richtig und gut gespielt.
3) Mit dem concertirenden Choral konnte er auf der Zugtrompette gar nicht fortkommen und mußte er es auf der Altposaune versuchen, so gut es gehen wollte. Er traf auch die Gattung der Noten und Pausen nicht.
4) Den simplen Choral hat er aus der Altstimme auf der Altposaune mittelmäßig geblasen. Auf den übrigen Posaunen, zumahl auf der Bassposaune kann er gar nicht fortkommen, und wird doch zur Kirche und Abblasen unumgänglich erfordert.
5) Der große Violon ist auch seine Sache nicht, sonst hätte er ihn bey Erblickung der zu transponirenden Choralstimme nicht depecirt.

Vorstehendes hat nach der auf sich habenden Pflicht gehorsamst bezeugen wollen,

Leipzig, den 2. Aug. 1769. Johann Friedrich Doles.

Damit ist eine Zeit erreicht, die die alte Stadtpfeiferkunst bereits im Niedergang begriffen sah. Die Verhältnisse im allgemeinen Musikleben, im besonderen auch die des Leipziger, hatten sich gegen früher wesentlich verändert. Seit 1700 erst langsam, von 1740 an immer schneller hatte das freie Musikantentum sich durchzusetzen versucht und die Zunftwirtschaft zu untergraben angefangen, mit der letzten Endes auch das Stadtpfeifertum eng zusammenhing. Es ist das eine kulturgeschichtliche Erscheinung, die auf verwandten Gebieten (der Malerei, der Baukunst, des Kunsthandwerks, ja selbst in der Dichtung) Seitenstücke hat. Der Typus des halbverkommenen Barockmusikanten, wie ihn Kuhnaus „Quacksalber"

schildert, verschwindet und mit ihm vieles andere, was dem 17. Jahrhundert sein eigentümliches Gepräge gegeben hatte.

Der Boden, auf dem die zersetzenden Kräfte groß wurden, war jenes vagierende Musikantenvolk, das von Anfang an Stpf. wie Kg. beunruhigt hatte. Es lohnt sich nicht, die Nachwelt mit den zahllosen Prozessen bekannt zu machen, die in jahrzehntelanger Kette die Leipziger Ratsakten füllen. Nur das Entscheidende sei hervorgehoben. So oft sich Stpf. und Kg. selbst befehdeten und gegenseitig den Boden abzugraben trachteten, in einem Punkte standen sie wie ein Mann zusammen: in der Bekämpfung der gehaßten „Bierfiedler, Dorfmusikanten, Schallmeyer, Stöhrer, Pfuscher, Hümpler und Stümpler", wie es im Zunftjargon hieß, die nichts gelernt, nichts vergessen hatten und trotzdem bei Hochzeiten, Gastereien, Collationen und Kindtaufen aufzuwarten wagten. Und um so gerechter war ihr Zorn, als diese nicht an die städtischen Hochzeitsverbote gebunden waren, also das ganze Jahr über verdienten. Im Jahre 1667 besaß Leipzig nicht weniger als 28 solcher „Bierfiedler und Music-Stümpler", darunter ein Schuhflicker und ein Hausschlächter. Kuhnaus lustiger Roman „Musicus curiosus oder Battalus, der vorwitzige Musikant" (Freiberg 1691) enthält als Einlage eine auf Shakespeare und Gryphius zurückdeutende Rüpelkomödie: „Praecedenz-Streit der Kunst-Pfeiffer und Spielleute", die wie ein in Szene gesetztes Leipziger Aktenprotokoll aussieht. Indessen muß man sich hüten, in diesen Leuten unterschiedslos Musiker gemeinster Sorte, also unehrlich Volk zu sehen. Gewiß hatten die Folgen des großen Kriegs ein ausgedehntes Musikerproletariat gezüchtet. Doch tauchen sehr oft auch brave, unbescholtene Leipziger Bürger auf, denen der Stadtschreiber in Kopulationsakten das auszeichnende „Herr" vor dem Namen nicht verweigert oder gar das Beiwort „ehrbar" oder „kunstreich" hinzufügt wie jenem Joh. Heinr. Netzkittel, der in Klagesachen der siebziger und achtziger Jahre häufig begegnet. Etliche waren Hausbesitzer und trieben tagsüber ein ehrlich Gewerbe, um erst am Abend bei Hochzeiten und Gastereien ihre geringe Kunst anzubieten. Aber natürlich lag es im Interesse der Ratsmusiker, diese lästigen Mitläufer jederzeit als möglichst ungebildete Leute hinzustellen. Fremde Meßmusikanten werden häufig erwähnt; 1737 waren mehrere aus Altenburg, Wittenberg, Bayreuth, Prag da und erlaubten sich, leichtfertiges Volk mit sich führend, allerlei Störungen. Gelegentlich liest man auch von unbefugtem Musizieren Freiberger Bergleute, die schon in Weidemann-Keisers „Le bonvivant oder Die Leipziger Messe" (1710) als zu Leipzigs Vergnügen gehörig erwähnt werden. Schlimm bekam ihnen das Auftreten bei einem Feste des Schmiedehandwerks im Juli 1726. Sie hatten bis in die Nacht auf „par Force Hörnern" geblasen, waren darob angezeigt worden und verstrickten mehr als 25 Mann in ein hochnotpeinliches Gerichtsverfahren, das bis zum Januar des nächsten Jahres lief (Sect. II. T. 365). Mit Schadenfreude werden die Stpf. diese Ahndung verletzter fürstlicher Musikantenrechte verfolgt haben.

Ende der sechziger Jahre taucht unter diesen freien Musikanten zum ersten male der Name Christoph Stephan Scheinhardt (Scheinert, Scheunert) auf, eines tüchtigen, unternehmenden Mannes, dem es im Laufe der Zeit gelang, das Bierfiedlervölkchen der Stadt auf eine höhere Stufe der Leistungsfähigkeit zu

heben. Er wohnte um diese Zeit als bescheidener Schalmeipfeifer zuerst im Brühl, dann am Hallischen Pförtchen und trieb zugleich Instrumentenbau. 1703 wird er Türmer der Neukirche, um 1714 solcher der Nikolaikirche, als welcher er erst 1720 mit 73 Jahren gestorben ist. Vorläufig kam es, um den Wirkungskreis zu erweitern, nur auf eine geschickte und möglichst weite Deutung der vom Rate und von den Stpf. gebilligten Musiziererlaubnis an — nämlich vor den Toren, in gemeinen Schenken und bei Soldaten (s. oben S. 21). Was anfangs nur geduldet wurde, konnte über Nacht leicht zu einem Recht werden. So glaubten sich bereits 1671 die Bierfiedler Wenzke, Förster, Schönwolff und Mehrich von den Stpf. dadurch gekränkt, daß diese sich unterfangen hatten, Musiker von andern Orten zu bestellen, statt sie, die Bierfiedler, die doch Leipziger Bürger oder Bauern seien, dabei zu gebrauchen. Die Ratsmusikanten parierten sofort: mit Leuten, die ein so liederliches und viehisches Leben führten, sich bei Hochzeiten so toll und voll Taback und Bier gesoffen, daß sie die Gabe Gottes wieder von sich gegeben, die hinter der Fiedel einschliefen und über den Haufen fielen, wollten sie nichts zu tun haben, vor allem nicht bei der Kirchenmusik. 1685 heißt es in einer Verwarnung: „sollen sich bei Hochzeiten nicht ohne Raths Vorbericht gebrauchen lassen".

Dieses Zugeständnis scheint von Scheinhardt und Genossen in durchaus einwandfreier Weise beobachtet worden zu sein. Im Trauerjahre 1694 richteten sie ein Bittschreiben an den Kurfürsten (Sect II. M. 226), trotz des allgemeinen Verbots stille Hausmusiken bestellen zu dürfen und sich auf Verlangen bei Hochzeiten und andern ehrbaren Zusammenkünften brauchen zu lassen, „die wir in hiesiger Stadt die ordentlichen Tantzböden der Studiosorum und anderen Vornehmen bey der Stadt und Universität zu bedienen haben". Als der Kurfürst zustimmend antwortet, fahren die Stpf. auf und bitten gereizt um Schutz; jene bedienten zwar die genannten Tanzböden, „aber mit unserm consens, und nachgehends wir andere Tantzböden alß H. Panthalons, so die Musik nicht allein aestimiert, sondern auch wohl verstehet, bedienen". Das hinderte jedoch nicht, daß am 31. 5. 1698 bei Anwesenheit des Zaren Peter Alexowitsch die „Scheinertsche Kompagnie" bei der Mittagstafel der Herrschaften mit Violinen, Hoboen, Waldhörnern, Trompeten, Kesselpauken und französischen Schalmeien aufwartete. Warum diese hohe Ehre nicht der Ratsmusik zufiel, läßt sich nicht feststellen.

Scheinhardt muß Außergewöhnliches geleistet haben. Sein Orchester bestand damals aus seinen beiden Söhnen Christian und Gottlieb, Isaak Münch, Joh. Chrph. Preißig und Gottfr. Steinhäuser. Unter ihnen glänzte durch besondere Begabung Christian, der, als er im April 1701 beim Krebse im Brühl dem Degenstich eines Studenten zum Opfer fiel, als „berühmter Instrumental-Musicus" betrauert wurde. Eine wichtige Abmachung geschah 1701. Der alte Scheinhardt schloß am 27. 10. einen Vertrag mit Stpf. und Kg. (Sect. II. S. 793, bei fol. 5), in dem diese ihm unter der Voraussetzung, sie nicht zu kränken, noch sich mit ihnen zu „mesliren", alle jene Hochzeiten einräumten, die die Stadtmusiker nicht bedienen könnten oder wollten; dafür müßte er sich jedesmal zur Abgabe eines Thalers entschließen. Hierdurch kühn gemacht und durch einen Hitzkopf, Andreas Böhme, verleitet, gehen die Musikanten im März 1709 aufs neue an die oberste Instanz, an

den Kurfürsten, legen ihre Verhältnisse dar und beschuldigen die Stpf. gröblichster Übertretung ihrer Befugnisse, vor allem, daß sie bei Hochzeiten „andere Leute, darunter meistentheils Bauern von Dörffern, auch sogar nur junge, ledige Bauernjungen oder mäßige Pürschgen" herangezogen, nur um sie, Scheinert und Genossen, zu verdrängen (Sect. II. S. 793, fol. 2 ff.). Abermals lief der Streit auf gegenseitige Beteuerung der Unschuld und energische Verwarnung hinaus. Aber eins kam an den Tag: das Monopol der Stpf. hatte einen ersten Stoß erlitten. Wer es wagte, ohne Federlesen die kurfürstliche Schreibstube gegen sie in Tätigkeit zu setzen, der war kein zu übersehender Gegner mehr.

Alsbald folgte ein zweiter, noch kräftigerer Stoß. Scheinhardt setzte, da er Neukirchentürmer geworden, durch, daß seine Musiker zur Bestellung der Neukirchenmusik herangezogen wurden. In der Neukirche musizierte seit 1704 an hohen Feiertagen und zu den Messen das Telemannsche Collegium musicum unter Mitwirkung von Thomasschülern. Die vom Rat bewilligten Mittel zur Unterhaltung dieser Aufführungen reichten aber knapp zur Besoldung des dirigierenden Organisten. Was sonst an Instrumenten und Spielern erfordert wurde, mußte aus eigenen Mitteln beschafft werden. Nunmehr gelang es der diplomatischen Klugheit des alten Scheinhardt, seine Leute (Etzold, Joh. Ad. Schubert, Schmidt, Förster, Haupt) zunächst zur unentgeltlichen Mitwirkung zu bewegen und auf diese Weise nicht nur ihre Stellung im Leipziger Musikleben gemach zu befestigen, sondern auch den Rat in eine gewisse Schuld ihnen gegenüber zu bringen. Als 1712 eine neue Differenz zwischen den Stpf. und Scheinhardt auszubrechen drohte, blieb in der Tat den Stadtvätern nichts anderes übrig, als jene zur Besonnenheit zu ermahnen und diesen ihrer Geneigtheit zu versichern.

Von jetzt an stehen im Leipziger Musikleben die „Neukirchenmusiker", wie sie kurz genannt werden, neben den Stpf. und Kg. als dritte ständige Musikantengruppe. So oft sich in der Folge die beiden älteren Korporationen über Eingriffe in ihre Rechte beschwerten — fast jedes Jahrfünft hat seinen Sensationsprozeß —, so wenig konnten Ehrlichkeit, Notwendigkeit und tatsächliche Leistungsfähigkeit der neuen Musiker auf die Dauer angezweifelt werden. Der Rat schützte sie, die ärmere Bürgerschaft bediente sich ihrer, mit oder ohne Zustimmung der Stpf., bei Familienfesten, die Kirche konnte ohne sie nicht auskommen. Schon 1725 war von der Neukirche eine „extraordinaire Ergötzlichkeit" von 4 Thlr. für jede der fünf Personen gereicht worden. Dieser Betrag, also im Ganzen 20 Thlr., wird nach einem bescheidenen Bittgesuch vom 3. 7. 1726 von jetzt an als ständiger Besoldungsposten in die Rechnungen der Kirche eingestellt, doch mit der bürokratischen Klausel, daß sich die Musiker alljährlich von neuem darum zu bewerben hätten. An Stelle des 1720 gestorbenen Scheinhardt rückte Joh. Adam Schubert zum Präfekten auf. Von 1736 an sind es schon 6 Personen; der neu Hinzutretende hieß Heinrich Person und wurde seinerseits Nachfolger Schuberts. 1749 trumpfen sie bereits auf und wollen, wenn die Stpf. nicht aufhörten, Studenten und fremde Musiker heranzuziehen, was gegen die Abmachung von 1701 ginge, die Verrichtung in der Neukirche ganz einstellen. Als schließlich 1750 zwei inzwischen unabhängig von jenen zur Kirchenmusik verpflichtete Violinisten dem Choro musico adjungiert, d. h. dem ehemals Scheinhardt-

Schubertschen Blasorchester als ständige Mitglieder beigegeben worden waren, belief sich die Neukirchenmusik auf 8 Musiker, also auf ebensoviel, wie die Ratsmusik mit ihrem Gesellen. 1756 wird ihr Honorar auf 6 Rthlr. für jeden erhöht, sodaß jetzt jährlich 48 Rthlr. zur Verteilung kommen. Nach dem siebenjährigen Kriege heißt die Gesellschaft nach ihrem neuen Anführer die „Aaronsche“ und erhält eine Erweiterung ihrer Rechte. Denn 1769 bestimmt der Rat (Sect. II. S. 78b nach fol. 69),

„daß die Aaronische musicalische Gesellschaft, weiln sie zur Aufführung der Music in der Neuen Kirche allhier gebrauchet wird, vermöge derer vorhandenen Verträge und Weisungen, sowohl auf Hochzeiten, die die Stadtpfeifer nicht selbst bedienen, als auch auf Bällen, Schmäußen, Handwerkszusammenkünften und andern Ehren Gelacken ... ganz allein zu spielen und auffzuwarten Befugnis habe dergestalt, daß so lange gedachte Stadtpfeifer oder Neukirchen Music mit dergleichen Aufwartungen hinlänglich nicht versorget sind, kein anderer Musicant bey irgend einer Hochzeit, Balle, Schmauße, Handwerksversammlung oder andern Ehren Gelacke sich der Music unterziehen oder selbige aufführen darf.“

Einen besseren Erfolg als diesen konnte sich die Gesellschaft nicht wünschen: sie war neben Stpf. und Kg. eine öffentlich zugelassene Korporation geworden. Das bedeutete die Zeit einer schweren Krise für die alte Ratsmusik, die nun alle Hände voll zu tun hatte, nach rechts und links Angriffe abzuwehren. Ein dritter Feind erstand ihr aus dem Kreise der Militärmusiker, oder, wie sie gewöhnlich genannt wurden, der Regiments-Hautboisten. Mit Pfeifern und Trommlern war Leipzig seit dem 30jährigen Kriege überreich bedacht gewesen; sie wohnten im Defensionswerk oder in dessen Nähe. Ihre Konkurrenz kam aber erst in Frage, als die Leipziger Militärmusik eine Reorganisation erfahren und statt der primitiven Querpfeiferchöre Oboistenchöre (mit bassierenden Fagotten) angenommen hatte. Die anscheinend ersten Beschwerdeschriften der Rats- und Neukirchenmusik — denn beide fühlten sich bedroht — liefen 1736 ein: Hautboisten des von Cailarschen Regiments hatten bei Hochzeiten aufgewartet. Dann 1737: acht Regimentspfeifer hatten zum Schmaus auf kleinen Waldhörnern geblasen; und 1739: am ersten Hochzeitstage hatten die Stpf. die Tafelmusik bestellt, am nächsten waren die „hiesigen Hautboisten“ zu Tafel und Tanz zugezogen worden usw. Oft ging man deswegen die Regimentskommandeure direkt an, deren Entscheidungen jedoch nicht vorliegen. Da es sich in allen Fällen um offensichtliche Schädigung der Ratsmusik handelte, wird der Rat ihr seinen Schutz nicht versagt haben. Aber das Unheil war einmal beschworen und fraß heimlich weiter. Es scheint sogar, daß sich förmliche Hautboistenbanden bildeten und sich überall anboten, wo bürgerliche Hochzeitsleute deren lustige rhythmische Weisen zu hören wünschten. Erwähnt werden dabei die im Ranstädter Schießgraben angestellten „Tanz-Proben oder sogenannten Bälle“. Selbst in Kaffeehäusern waren sie um 1772 zu sehen. Die Aaronsche Neukirchenmusik ging am 10. 2. 1777 bis an den Kurfürsten, konnte indes nichts anderes als eine gnädig zusagende Antwort erlangen.

Noch gegen zwei weitere Sturmböcke mußten Stpf. und Kg. ihre aus Privilegien bestehende schwanke Mauer eine zeitlang stützen: gegen das aufblühende Konzertleben der Stadt und gegen die Oper. Beiden vereint fiel sie schließlich zum Opfer.[1]

[1] Ich ziehe das Folgende zu einem vorläufigen Gesamtüberblick zusammen.

Es bedeutet eine merkwürdige Fügung, daß Leipzigs längste opernlose Zeit (1720—44) gerade in das Kantorat Bachs fiel. Als 1744 und folgende Jahre Pietro Mingotti seine italienische Operntruppe im Reithaus vor dem Ranstädter Tore auftreten ließ, stand die neapolitanische Oper am Anfang ihrer zweiten Blüte. Man hörte Intermezzi, Opern und Pasticcios von Pergolesi, Latilla, Finazzi, Scalabrini, Hasse. Wohin Mingotti auf seinen Reisen kam, überall standen die „Operisten", d. h. die Sänger und Sängerinnen mit ihren Leistungen im Mittelpunkt des Interesses. Über sein Orchester verlautet selten und nur vorübergehend etwas. Mögen ihn einige ständige Orchesterspieler auch nach überall hin begleitet haben, im wesentlichen blieb er in jeder Stadt auf die Beihilfe der einheimischen Instrumentisten angewiesen. Wir dürfen das, obwohl aktenmäßige Belege fehlen, so gut wie sicher auch für Leipzig annehmen (vgl. oben S. 34 „Comödie blasen"). Ebenso unterstützte die Ratsmusik wohl Nicolini und seinen Kapellmeister Ignazio Fiorillo bei der Aufführung der Kinderkomödien während der Jahre 1747/48. Bei den Vorstellungen der Kochschen Schauspieltruppe zu Beginn der fünfziger Jahre unter Standfuß ist ihre Mitwirkung nachzuweisen: für jede Vorstellung bekamen die sieben Stadtmusiker zusammen 4 Rthlr.[1]) So blieb es, bis der siebenjährige Krieg die Pforten des Schauspielhauses schloß.

Inzwischen hatte sich Leipzigs Konzertleben zu entfalten begonnen. Neben den beiden studentischen Collegia musica (unter Gerlach im Richterschen Kaffeehause und unter Görner im Schelhaferschen Hause) erhob sich seit 1743 das „Große Konzert", oder, wie es seit seiner Verlegung in den Dreischwanengasthof am Brühl auch hieß, das Dreischwanenkonzert. Daneben konzertierte seit mindestens 1739 draußen auf dem 1724 erbauten Brandvorwerk im Süden der Stadt — also außerhalb der Einflußsphäre der Ratsmusik — alle Sonntage eine der vielen freien Musikantenbanden, wahrscheinlich zur Unterhaltung der einkehrenden Spaziergänger, und zwar, wie besonders hervorgehoben wird, auf „nicht gemeine Art". Die Prozeßakten nennen sie kurzweg die „Brandvorwerker Bande". Außerdem gab es eine sog. Kohlgartenbande, die „Musikanten von Eutritsch", Musikanten von der „Gohliser Wasserschenke", von denen jede Gruppe gleichsam ihren festen Konzertbezirk außerhalb der Stadttore hatte, zum größten Ärger der Stadtmusiker. Etwas später, 1753, erfahren wir, daß das Haupt der Brandvorwerker Aaron, der Neukirchenmusiker, war, der also nicht nur von innen, sondern buchstäblich auch von außen her das Monopol der Ratsmusik unterminierte. Aber natürlich reichten diese Vorstadtkonzerte, die hinfort ein besonderes Vergnügen des galanten Leipzig blieben, nicht an die feinen, wohl einstudierten Aufführungen des „Großen oder Kaufmannskonzerts" heran. Bereits in einem der ersten von ihnen (16. 9. 1743) wirkten nach Riemers Chronik Trompeten und Pauken mit, ebenso beim Stiftungsfeste 1744 im „Lob der Musik" des jungen Dirigenten Doles. Hierbei können nur Stpf. beschäftigt worden sein. Die „Tabula musicorum der Löbl. Großen Konzertgesellschaft" von 1746—48[2]) verzeichnet folgende mitwirkende Ratsmusiker:

[1]) Standfuß, dessen Vornamen übrigens Johann Georg sind, lebte von 1751 bis Ostern 1756 in Leipzig. Er empfing in diesen Jahren regelmäßig 6 Rthlr. für das Stimmen des Clavicimbels in der Thomaskirche und ging dann nach Hamburg.

[2]) A. Dörffel, Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig, Leipzig 1884, S. 6.

Stadtpfeifer Ruhe: 1. Trompete oder 1. Violine,
" Kirchhof: Oboe oder Flöte,
Kunstgeiger Oschatz: 2. Trompete oder Oboe oder Flöte,
" Beyer: 2. Violine,
" Kornagel: [wohl Violine] vertrat zuweilen den Diskantisten [!] Lange.

Das sind im ganzen fünf; nicht beschäftigt waren demnach zwei: die beiden hochbetagten Gentzmer und Gleditsch. Riemer selbst, der zugleich Kopist war, schlug die Pauken oder stand am 1. Horn oder an der Viola. Die übrigen Herren waren teils Dilettanten, teils junge Musiker.

Was die Heranziehung der Stadtmusiker zum Großen Konzert für sie eigentlich bedeutete, mag ihnen anfangs kaum klar geworden sein. Faßten sie es als eine Selbstverständlichkeit auf oder als Ehre und Auszeichnung? Vielleicht erschien ihnen der vermehrte Geldverdienst zunächst als das Erfreulichste. Viel wichtiger war, daß sie aus ihrer Isoliertheit heraustraten und Fühlung mit jenen nehmen mußten, die sie im Prinzip bisher befehdet hatten: mit den musizierenden Dilettanten. Das stolze Bewußtsein, die einzige organisierte Instrumentalkapelle der Stadt zu sein, mußte allmählich schwinden; hier waren sie im Rahmen des Ganzen nur mehr ein Teil, und zwar nicht einmal mehr ein hervortretender. Denn was bedeutete ihre edle Abblasekunst im Bereich des neuen Kammer- und Symphonieorchesters mit seinen feinen Reizen der Streicher und Holzbläser? Posaunen waren vorläufig aus der Symphoniemusik verbannt, die Hörner nur bescheiden beschäftigt, die Trompeten auf wenige Stöße beschränkt. Also konnten im Grunde nur die Kg. größere Ehre einlegen. 1749 wagte man sich im Dreischwanensaal an eine italienische Passion, 1750 an Hasses Pellegrini al sepolcro, 1751 an dessen Cantico und — wohl nicht ohne Vorbedacht — an Händels „Feuermusik"; denn gerade hier konnte sich die Ratsmusik mit ihren Hauptinstrumenten einmal in vollem Glanze zeigen.

Während des siebenjährigen Krieges setzten Konzert, Oper und Schauspiel aus. Im September 1763 steht Hiller am Dirigentenpult. Auch jetzt sind Ratsmusiker im Konzertorchester anzutreffen. Aber nur zwei von ihnen, die Stpf. Herzog (Oboe) und Jonne (Fagott) stehen an ersten Stimmen, die übrigen sind schlichte Ripienisten geworden und müssen es dulden, daß außer jungen Studierenden lauter nicht zur Zunft gehörige Fachkollegen über ihnen sitzen. Erst allmählich, mit der Vermehrung des Orchesters um obligat behandelte Trompeten und Hörner, werden einige von ihnen wieder an Hauptstimmen gestellt[1]). Ob sie auch in dem inzwischen (1764) gegründeten sog. Gelehrten-Konzert im Kramerhause Beschäftigung fanden, ist nicht nachweisbar.

Waren hiernach die Stadtmusikanten in den Liebhaberkonzerten allgemach in die zweite Reihe gedrängt worden, so blieb ihnen doch das Bewußtsein, wenigstens im Theater noch unbedingt die Herrschenden zu sein. Kochs Vorstellungen gingen nach dem Kriege weiter und kamen, nachdem das 1766 errichtete Schauspielhaus am Ranstädter Tore seine Pforten geöffnet hatte, mit Aufführungen Hillerscher Singspiele zu hoher Blüte, die nur zeitweilig durch die Konkurrenz der Wäserschen Truppe aus Breslau beschattet wurde. 1773 erschien die Döbbelinsche Gesell-

[1]) Vgl. Dörffel a. a. O., S. 22, Tafel der bei der Eröffnung der Gewandhauskonzerte 1781 tätigen Spieler.

schaft, als Erbin der Kochschen, dann die Seylersche aus Gotha, und beide haben neben Schauspiel und Posse auch das Singspiel gepflegt. Alle vier Gesellschaften stellten ihr Orchester aus Stpf. und Kg. zusammen und zahlten den sieben für jede Vorstellung ein Fixum von 4 Rthlr.[1]) Aber mit 7 Spielern — noch dazu mittelmäßigen, wie der Chronist und Hornvirtuose Thomas endlich unumwunden heraussagt — ließen sich kaum Hillersche, geschweige denn alsbald Mozartsche Opern bestreiten. Das sahen sie selbst ein. Damit ihnen nun von ihrem Pauschalhonorar nichts abginge, „veranlaßten sie junge Studenten, die ein bischen geigen konnten, und engagirten sie par honneur im Orchester mit zu spielen, damit sie sich (wie die Herren meinten) mehr cultiviren und in der Musik üben konnten." Und um diesen freiwilligen Aushilfsmännern auch einmal einen Verdienst zukommen zu lassen, ließen sie sie, wenn sie, die Stpf. und Kg., doppelt oder dreifach zu tun hatten, gegen ein Entgelt von 8—12 oder 16 gr für 12 bis 20 Stunden Musikmachen bei Schmäusen und Tänzen aufspielen.[2]) Wäser hatte sich sogar direkt an Studenten gewandt und damit den Zorn der Aaronschen Neukirchenmusik heraufbeschworen, die ihm entgegenhielt, daß sie „meistentheils in Königl: und Fürstl: Opern Music zu Arien, Recitativen, als auch Ballets vieler Arten mit Applausum gespielet." (LXII. S. 30a. Vol. I.)

Das war ein unwürdiger Zustand und um so schlimmer, als er sich mit höchster Arroganz der Angestellten paarte. Er hat Burney 1772 zu der schärfsten Kritik veranlaßt, die die Ratsmusik bis dahin über sich hatte ergehen lassen müssen. Jetzt zeigten sich die Früchte jahrzehntelang großgezogener Disziplinlosigkeit und brüchiger Musikantenmoral. Döbbelin erhöhte zwar das Honorar auf 5 Rthlr., erreichte aber damit nicht viel. Als 1773 der Impresario Bustelli mit einer italienischen Operngesellschaft und schwierigen, kunstvollen Stücken in Leipzig eintraf, sank das Selbstbewußtsein der Stadtmusiker plötzlich auf Null: sie wagten nicht, Bustelli sich und ihre stümpernden Studenten anzubieten, sondern wandten sich an die Musiker des Dreischwanenkonzerts mit der Bitte, sich ihrer anzunehmen und in der Oper mitzuspielen. Diese waren gegen ein Honorar von 16 gr für die Person dazu bereit, während die anderen mit ihren Adjuvanten sich mit 12 gr für den Mann begnügen mußten. Etwas ähnliches geschah im nächsten Jahre; Döbbelin erreichte, daß jeder der Stadtmusiker aus Furcht, das Geschäft ganz zu verlieren, 4 gr von seinem Anteile nachließ.

Hiermit war der Bankrott nicht nur der Leipziger Ratsmusik, sondern des Systems überhaupt erklärt. Der freie Musikerstand hatte über den zünftigen, die Kunst über das Handwerk gesiegt, und nichts an ihm blieb mehr zu retten. Nur mehr als Schatten wandeln jetzt die Stadtmusiker durch die Jahrzehnte, um 1861 ihr „Abblasen" auf dem Markte ganz einzustellen und damit aus der Musikgeschichte der Stadt zu verschwinden. Ein Gutes freilich brachte jene katastrophale Wendung der siebziger Jahre mit sich: die Annäherung des Konzertorchesters an das Theater, eine allmähliche Konsolidierung des Theater- und Konzertorchesters und damit den ersten Schritt zur Bildung jener Doppelinstitution der Stadt Leipzig, die seit 1840 den Namen „Städtisches und Gewandhausorchester" trägt.

---

[1]) Chr. Gottfr. Thomas, Unpartheiische Kritik der vorzüglichsten seit drey Jahren allhier zu Leipzig aufgeführten . . . Concerte und Opern. Leipzig 1798, S. 141.

[2]) Thomas a. a. O.

Verzeichnis der Leipziger Stadtpfeifer und Kunstgeiger von 1664 bis 1790.

Stadtpfeifer.[1]

Buchner, Marcus 1682—1712
Ditmar, Martin — 1680 (verließ Leipzig)
Eudtner, Zacharias — 1670
Gentzmer, Joh. Christian 1679—1719
* „ Joh. Cornelius 1712—52
„ Tobias, 1680—1706
*Gleditsch, Joh. Caspar 1719—47
*Gotthun, Christian 1679—1706
*Haberland, Chrn. Friedr. 1794—95 (?)
*Herzog, Joh. Gottlieb 1773—93
*Jonne, Andreas Chrph. ca. 1760—85
Kirchhof, Joh. Friedr. 1737—69
Körbitz, Gottfr. 1703 Geselle, 1706 Stpf., im selben Jahre Neukirchentürmer
*Krausch, Joh. Chrn. 1785—1808
*Naumann, Gotthold Euseb. 1789—
*Oschatz, Joh. Chrn. 1747—63
*Pezel, Johann 1669—81 (verließ Leipzig)
*Pfaffe, Carl Friedr. 1753—73
* „ Joh. Michael 1769—94
*Reiche, Gottfried 1706—34
*Reiß, Joh. Gottlieb 1795—
*Rother, Christian 1708—37
Ruhe, Ulrich Heinrich 1734—87
Steinbrecher, Paulus —1679
Wartenberger, Jakob —1679

Kunstgeiger.

Beyer, Christian 1706—48
Caroli (Carl), Joh. Fried. 1730—38
Gentzmer, Joh. Cornelius 1708—12
Gleditsch, Joh. Caspar 1712—19
Gotthun, Christian 1674 (?)—79
Haberland, Chrn. Friedr. ca. 1690—94
Herzog, Joh. Gottl. 1763—73
Hübner, Karl Friedr. 1789—92
Jonne, Andreas Chrph. 1749—60 (?)
Kemberg, Christoph —1681
Köhler, Christoph 1681—1700
Kornagel, Joh. Gottfr. 1719—54 (?)
Krausch, Joh. Christian 1760 (?)—85
Krause, Thomas — 1662
May, Tobias 1679—1706 (?)
Meyer, Christian Ernst 1707—30
Naumann, Gotth. Euseb. 1769—89
Oschatz, Joh. Christian 1738—47
Petersen, Johann 1658—1700
Pezel, Johann 1664—69
Pfaffe, Carl Friedr. 1748—53
„ Joh. Michael ca. 1760—69
Reiche, Gottfr. 1691 Geselle, 1700—06 Kg.
Reiß, Joh. Gottlieb 1773—94
Rother, Christian 1707—08
Zachow, Heinr. —1675 (verließ Leipzig)

[1]) Ein Stern vor dem Namen bedeutet: war anfangs Leipziger Kunstgeiger. Die Jahreszahlen umfassen die Wirksamkeit als Stpf. oder Kg.

Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810

Von

Willi Kahl, Köln-Lindenthal

Vorbemerkungen.

Die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beginnende stärkere Verbreitung des kleinen lyrischen Klavierstücks pflegt man allgemein mit den Namen Field, Schubert und Mendelssohn in Verbindung zu bringen. Dabei unterliegt die Beurteilung etwaiger wechselseitiger Beziehungen unter diesen Komponisten auf dem genannten Gebiete häufig großen Mißverständnissen, während man die besonderen Anregungen, die sie hierfür anderen Quellen verdanken, bisher nur wenig oder fast gar nicht beachtet hat.

Unter den lyrischen Klavierstücken zu Beginn des 19. Jahrhunderts sollen nun an dieser Stelle, dem erstmaligen bestimmten Hinweis Ludwig Scheiblers[1]) folgend, Schuberts Impromptus und Moments musicaux im Verhältnis zu ihren unmittelbaren Vorbildern untersucht werden. Wie eine davon ganz unabhängige Entwicklung schließlich zu Mendelssohns Liedern ohne Worte führt, gedenke ich bei anderer Gelegenheit zu zeigen, ebenso, wie sich, was ich im folgenden nur kurz andeuten kann, schon während des 18. Jahrhunderts und noch früher das vorbereitet, was uns in größerem Umfang erst nach 1800 als lyrisches Klavierstück entgegentritt.[2])

Sein Wesen scheint sich mehr als irgend eine andere Instrumentalform einer greifbaren Definition entziehen zu wollen.[3]) Ganz allgemein ließe sich vom lyrischen Klavierstück etwa sagen: Der Komponist spricht einen einzelnen oder einige wenige musikalische Gedanken als Ausdruck irgend einer Stimmung in

Herrn Dr. L. Scheibler in Godesberg, der mir seine große Sammlung älterer Klaviermusik in Originaldrucken zur Verfügung stellte, sei hierfür sowie für reiche Anregung und Beratung herzlichst gedankt, ebenso für bereitwillige Auskünfte Herrn O. E. Deutsch in Wien, Frau Dr. Hedwig Kraus am Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, den Herren Prof. Dr. W. Altmann in Berlin und Dr. L. Überfeldt in Gelsenkirchen.

[1]) Schumann als Liederkomponist, Rhein. Mkztg. 1906 S. 292. Vgl. auch R. Heuberger: Schubert, 2. Aufl., Berlin 1908 S. 60 (Zusatz zu dieser Aufl. auf Veranlassung Scheiblers).

[2]) Alles zusammenhängend in meiner Neubearbeitung des 2. Teils von Weitzmanns Geschichte des Klavierspiels und der Klavier-Literatur.

[3]) Die Bezeichnung „lyrisches Klavierstück" ist, wenigstens für die von Field, Schubert, Mendelssohn, ihren Vorgängern und Nachfolgern gepflegte Gattung kleiner Einzelstücke der Benennung „Miniaturen", „Genrestücke" usw. vorzuziehen und scheint auch dem Auslande geläufig zu sein. W. H. Hadow: The Oxford History of Music, vol. V: The Viennese Period, Oxford 1904 S. 322 spricht von „short lyric and narrative forms."

knapper, möglichst übersichtlicher Form aus. Ein derartiges kleines Klavierstück erscheint als selbständiges Einzelstück, nicht im Rahmen größerer zyklischer Formen (Sonate, Variationen), und dient außerhalb dessen, was es ausspricht, nicht wie etwa die Etüde noch einem besonderen Zweck. In der äußeren Anlage schwankt es zwischen einem einfachen (Mendelssohn) und einem reicher gegliederten Bau (Schubert). Damit soll aber für die Abgrenzung des lyrischen Klavierstücks gegenüber zyklischen Formen sein engerer Rahmen nur etwas relativ, nicht absolut Entscheidendes sein, da der seelische Gehalt eines einzelnen Sonatensatzes oder einer einzelnen Variation nach Art und Stärke durchaus dem eines lyrischen Klavierstücks entsprechen kann. Hermann Kretzschmar macht folgende Unterscheidung[1]: „Die Sonate erlaubt dem Komponisten mit seinen Zwecken zu wachsen, während des Arbeitens groß und bedeutend zu werden, das Genrestück verlangt, daß er mit dem Vollgehalt der Stimmung gleich einsetze und von einer echten und starken poetischen Strömung bewegt sei". Tatsächlich vollzieht sich im lyrischen Klavierstück das restlose Aufgehen in einer Stimmung, die Konzentration auf einen oder einige wenige Gedanken oft in einer Weise, wie dies im Rahmen zyklischer Formen, auch innerhalb ihrer einzelnen Teile, vielfach schlechthin undenkbar scheint.

In diesem Sinne erweist sich, um das für eine Betrachtung des lyrischen Klavierstücks nach 1800 Notwendigste aus der Geschichte seiner früheren Entwicklung wenigstens anzudeuten, François Couperin in einzelnen seiner zwanglos, nur äußerlich zu „ordres" gruppierten „Pièces de clavecin" (4 Bücher 1713, 1717, 1722, 1730) als erster Schöpfer lyrischer Klavierstücke, da nämlich, wo er sich im Gegensatz zu seinen Vorgängern im kleinen Charakterstück neben galanter Porträtierkunst und Schilderung äußerer Vorgänge öfters der musikalischen Gestaltung innerer seelischer Vorgänge zuwendet (z. B. in „les regrets", „les langueurs tendres"), allerdings immer noch mit einer gewissen Scheu, ausgesprochenen individuelle Empfindungen dem Klavier anzuvertrauen. Im Geiste dieses mit Jean Philippe Rameaus „Pièces de clavecin" (4 Bücher 1706, 1724, 1736, 1741) ausklingenden Genrestücks der altfranzösischen Klavierschule, dessen Wurzeln in das Schaffen der ihr vorangehenden Lautenschule (Denis Gaultier) und schließlich schon in die frühere italienische Instrumentalkanzone zurückreichen, schrieben in den Niederlanden Jos. Hektor Fiocco (um 1730) und in Deutschland eine Reihe von Komponisten kleine Einzelstücke für die seit etwa 1760 sehr verbreiteten Wochen-, Monatsschriften und ähnlichen Sammelwerke musikalischen Inhalts, das Wertvollste wohl K. Ph. E. Bach, dessen „les langueurs tendres"[2]) in Schlichtheit der Ausdrucksweise, Verinnerlichung der Gedanken und Vertiefung der Stimmung die französischen Vorbilder weit hinter sich läßt.

Von verschiedensten Seiten her suchte man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben der damals die Klaviermusik beherrschenden Sonate dem kleinen Einzelstück einen Weg zu bahnen. Die instruktive Literatur, der seiner Bestimmung nach auch J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier" mit manchen Präludien

[1]) Die Klaviermk. seit R. Schumann, 1882, abgedr. in Ges. Aufs. I, Leipzig 1910, S. 90.
[2]) Musikalisches Allerley 1761.

als echten lyrischen Klavierstücken angehört, bildete seit etwa 1780 den sehr beliebten Typus des kleinen, anspruchslosen „Handstücks" aus. Von bewußter Auflösung der Sonate in Einzelstücke sprechen schon Titel wie „Pièces détachées". Aus der zahllosen Menge der „Kleinen Klavierstücke", „Petites pièces" usw. der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heben sich als lyrische Klavierstücke im besten Sinne des Wortes die „Six diverses pièces" op. 1 von Joh. Peter Abr. Schulz (1778 oder 1779) ab, vielleicht auch einige Klavierromanzen Franz Ant. Rosettis in Boßlers „Blumenlese für Klavierliebhaber" (1782—1784).

Nachdrücklicher als die genannten Erscheinungen strebte eine andere Entwicklung gerade inhaltlich dem lyrischen Klavierstück zu. Angesichts der mancherorts befürchteten Unterlegenheit der sogenannten absoluten Instrumental- unter die Gesangmusik als dem eigentlichen Ausdrucksgebiet der Affekte forderte man in der Richtung einer streng rationalistischen Musikästhetik auch für die Klaviermusik Nachahmung ganz bestimmter, ausdrücklich und eindeutig bezeichneter Leidenschaften und Empfindungen. Bis in Einzelheiten lassen sich die Zusammenhänge von Gottlieb Christian Fügers „Charakteristischen Klavierstücken" (1783 oder 1784) mit den von Joh. Ad. Hiller, K. Ph. E. Bach, J. G. Sulzer u. a. m. für die Instrumental-, insbesondere die Klaviermusik aufgestellten Forderungen nachweisen. Leider fehlte es Füger an Erfindungsgabe und Gestaltungskraft, Probleme im kleinen Einzelstück zu lösen, wie sie sich ähnlich schon 1749 K. Ph. E. Bach in seinem Programmtrio für 2 Violinen und Cello[1]) gestellt hatte. „Charakteristische Klavierstücke" von Fr. Rellstab, J. P. A. Schulz und K. Fr. Zelter fanden Aufnahme in Rellstabs „Klaviermagazin" 1787 und Stücke dieser Art lassen sich noch bis in das 19. Jahrhundert hinein verfolgen, wo allerdings die wertvolleren[2]) sich in der Masse der seit 1810 beträchtlich zunehmenden lyrischen Klavierstücke jeder Art verlieren.

Für sie, also hauptsächlich für die kleinen Stücke Fields, Schuberts und Mendelssohns begründet Hugo Riemann[3]) das Charakteristische im Streben, „für die geheimsten Regungen eines gesteigerten Empfindungslebens und die magischen Bilderkreise phantastisch-poetischer Vorstellungen adäquate Ausdrucksmittel zu finden". In diesem Sinne sind wir berechtigt, seinem Wesen und seiner wachsenden Verbreitung entsprechend bald nach 1800 die eigentlichen Anfänge des lyrischen Klavierstücks zu suchen, wenn auch, was Riemann von ihm sagt, für das eine oder andere kleine Einzelstück des 17. und 18. Jahrhunderts gelten sollte, soweit ein solches mit den für seine Zeit adäquaten Mitteln ähnliches erstrebte.

Auf dem Wege über K. Ph. E. Bach und Mozart (a-moll-Sonate, c-moll-Phantasie K. V. 475) war in der Klaviermusik der Ausdruck des Emp-

---

[1]) Vgl. H. Mersmann: Ein Programmtrio K. Ph. E. Bachs, Bachjb. XIV 1917 S. 137 ff.

[2]) Als solche wären etwa zu nennen: A. Liste: „Drey charakteristische Stücke" op. 10 (nach 1814), Fr. Kalkbrenner: „Essais sur différents caractères" op. 34 (1820), J. B. Cramer: „Etudes charactéristiques" op. 70 (1825), J. Moscheles: „Studien f. d. Pft. . . . best. aus 24 charakteristischen Tonstücken" op. 70 (1826) und „Charakteristische Studien f. d. Pft. . ." op. 95 (1836/37).

[3]) Handb. d. Mkgesch. II, 3 Leipzig 1913 S. 236.

findungslebens von Beethoven aufs höchste gesteigert worden durch allseitige Verstärkung der künstlerischen Mittel, ihre Bereicherung nach der melodischen, harmonischen und rhythmischen, nicht zuletzt auch — dies war schon Clementis Verdienst — nach der klanglichen, koloristischen Seite. Diese Entwicklung vollzog sich Hand in Hand mit dem Aufschwung von Klaviermechanik und Spieltechnik um jene Zeit im Zusammenhang mit dem allmählichen Übergang der älteren Instrumente zum Pianoforte.

Übrigens mag Beethoven auf die Pflege des lyrischen Klavierstücks nach 1800 auch unmittelbar mit manchen Allegro- oder Allegretto-Sätzen seiner Klaviersonaten in der Form ABA, die an Stelle eines Menuetts oder Scherzos stehen, anregend gewirkt haben (op. 7; 10, II; 14, I; 27, I und II)[1]. Dasselbe könnte von den „Menuetts" in Webers Klaviersonaten op. 24, 39 und 70 gelten[2]).

Als Parallelerscheinung zur ersten Blüte des lyrischen Klavierstücks zu Beginn des 19. Jahrhunderts mag man an das durch Goethes Lyrik neu belebte Kunstlied denken. Es ist kein Zufall, daß der Weg zu seiner tiefsten Verinnerlichung für jene Zeit gerade in Schubert, dem Schöpfer der Impromptus und Moments musicaux, zur Vollendung gelangte. Wir wenden uns nunmehr seinen unmittelbaren Vorgängern auf diesem Gebiete der Klaviermusik zu.

1. Wenzel Johann Tomaschek.

Quellen und Literatur:[3]

Alle lyrischen Klavierstücke T.s befinden sich in Erstdrucken und Neuausgaben (über diese s. u.) vollzählig in der Preuß. Staatsbibl., Berlin und in meinem Besitz (früher Sammlung von Dr. L. Scheibler, Godesberg), ein großer Teil in der Bibl. d. Kölner Kons. und im Archiv d. Ges. d. Musikfr., Wien.

Eine Hdschr. (Eklogen op. 35) aus dem Nachlaß von J. Rietz wurde am 17. 10. 1896 bei Liepmannssohn versteigert (Katalog XVIII S. 24, Nr. 203) und scheint identisch zu sein mit einem am 17. 9. 1910 bei Henrici in Berlin versteigerten Mskr. T.s (Aukt.-kat. III, S. 21, Nr. 440).

2 Briefe T.s seine lyrischen Klavierstücke betr.: Sammlung Fr. Donebauer, Prag. Verst.-kat. 1908 Nr. 923, 924.

T.s Selbstbiogr.: Libussa, Jahrbuch für 1845—1850, hrsg. von P. Klar.

Lexikalische Artikel:

Wurzbach: Biogr. Lex. d. Kaisert. Österr. XL, 1882 S. 57 ff. (Biographie, vollständiges Verz., auch ungedr. Werke, reiche Literaturangaben unter besonderer Berücksichtigung tschechischer Autoren, und Ikonographie).

Gerber: Neues Lex. IV, 1814 Sp. 364 ff. (G.s Würdigung der Eklogen und Rhapsodien T.s von anderen bis in die neueste Zeit vielfach wörtlich übernommen).

Schilling: Enz. d. ges. mkl. Wiss. VI, 1840 S. 655 f., Art. von J. Seyfried (von selbständigem Wert).

Fétis: Biogr. univ. VIII, 1865 S. 238 ff.

Allg. deutsche Biogr., XXXVIII, 1872 S. 431 ff. Art. von R. Müller (weniger günstige, einseitige Beurteilung T.s).

Eitner: Quellenlex. IX, 1903 S. 420 (Verz. d. Klavierwerke und ihrer Fundorte sehr lückenhaft).

Grove: Dictionary of music and musicians V, 2. Aufl. 1911 S. 116 f., Art. von F. Gehring (wertvoll).

Schüler und sonstige Zeitgenossen über T.:

F. Laurencin: Neue Ztschr. f. Mk. 1859 I S. 169, 1860 I S. 61 (Würdigung seiner lyrischen Klavierstücke gelegentlich einer Rezension von T.s Rhapsodien op. 40).

E. Hanslick: Aus meinem Leben I, 2. Aufl. Berlin 1894 S. 25 ff. (wertvolle Urteile H.s über seinen Lehrer T.).

---

[1]) Über seine Bagatellensammlungen (siehe gegen Schluß des Abschnittes über Schubert).

[2]) W. Georgii: Weber als Klavierkomponist, Leipzig 1914 S. 25.

[3]) Für die nur beschränkte Auswahl der hier aufgeführten Literatur über T. war entscheidend ihr jeweiliger selbständiger Wert für das Biographische und für die Würdigung seiner lyrischen Klavierstücke insbesondere.

A. Schmidt Mkl. Reisemomente auf einer Wanderung durch Norddeutschland, Hamburg und Leipzig, 1848 S. 6 ff. (fesselnde Charakteristik von T.s Persönlichkeit).
Frankf. Konf.-bl., 17. 4. 1850 Nr. 92/93: Bei T.
Ill. Ztg., Leipzig 17. 8. 1850: J. W. T. (die Quelle für Wurzbachs Darstellung).
R. Müller: J. Proksch, Reichenberg 1874 (enthält Auszüge aus Pr.s nachgelassenen „Studien z. Gesch. d. Mk. in Böhmen", wichtig u. a. für T.s Verhältnis zu Vogler).
Spätere Würdigungen (vgl. auch die Lit. bei Wurzbach):
K. Debrois van Bruyk: Repert. f. ältere und neuere Tonk., Allg. mkl. Ztg. 1875 S. 257 ff., 273 ff., 289 ff.,
Derselbe: Die Entw. d. Klaviermk. von J. S. Bach bis R. Schumann (Graf Waldersees Samml. mkl. Vortr. Nr. 3) Leipzig 1879 S. 105.
K. F. Weitzmann: Gesch. d. Klavierspiels und d. Kl.-lit., 2. Aufl. 1879 S. 140 f.
O. Hostinsky: Mk. in Böhmen, Die österr. Monarchie in Wort und Bild, Böhmen, 2. Abt. (Bd. XV des Ges.-werkes) Wien 1896 S. 38 f.
R. Prochazka: Arpeggien, Dresden 1897 S. 44 ff., 100 ff., zuerst in: Die böhm. Mkschulen, Österr.-Ung. Revue 1890 Nr. 5, 6, S. 318 ff. (sachkundige Darstellung von selbständigem Wert). Vgl. auch Pr.s Urteile über T.s Eklogen und Rhapsodien in seiner Bearb. von B. Kothes Abr. d. Mkgesch., 8. Aufl. Leipzig 1908 S. 303, 406.
O. Bie: Das Klavier u. seine Meister, 2. Aufl. München 1901 S. 180.
R. Batka: Die Mk. in Böhmen (Samml. „Die Musik"), 1906 S. 41 ff.
Derselbe: Allg. Gesch. d. Mk. II, Stuttgart o. J. S. 246.
L. Scheibler und R. Heuberger an den oben S. 54 Anm. 1 genannten Stellen (erstmaliger Hinweis auf die Bedeutung T.s für Schuberts lyrische Klavierstücke).
W. Niemann: Das Klavierbuch, 2. Aufl., Leipzig 1910 S. 147 (die 4.—6. Aufl. 1918 bringt nichts mehr über T.).
H. E. Krebiehl: The Pianoforte and its music. London 1911 S. 186 f.
R. M. Breithaupt: Die nat. Klaviertechnik I, 3. Aufl. Leipzig 1912 S. 517 Anm. 2, S. 752 (Verz. d. Kl.-werke T. durchaus mangelhaft).
Führer durch die Klaviermusik:
L. Köhler: Führer durch den Klavierunt., 3. Aufl., 1865 S. 130 (kennt nur 1 Heft Rhapsodien).
L. Stark: Neuer kompend. Lit.-führer durch die meistgepflegten Musikgattungen ... Stuttgart 1875 S. 35 (geringe und ungeschickte Auswahl).
J. Proksch: Wegw. im Geb. des Kl.-unt., Prag 1884, herg. von Marie Pr. S. 15 (nur 6 Hefte Eklogen genannt).
E. Pauer: A Dict. of Pianists and Composers for the Pft., London 1895 S. 122 f. (Kl.-werke unvollständig).
H. Parent: Rép. encycl. du pianiste, II Paris 1907 S. 282 (ungenau und unvollständig).
A. Prosniz: Handb. d. Kl.-lit. I, 2. Aufl. Leipzig 1908 S. XVII 145 (nur für T.s lyrische Stücke, nicht auch seine sonstige Klaviermusik, erschöpfend).

Leben und Persönlichkeit.

Wenzel Johann Tomaschek wurde am 17. April 1774 als Sohn eines Leinwandhändlers zu Skutsch in Böhmen geboren. Seine erste musikalische Ausbildung in Violine und Gesang erhielt er beim Chorregens Wolf in Chrudim, während er zur Erlernung des Klavierspiels in der Hauptsache sich selbst überlassen blieb.

Eine fruchtbare Entwicklung seiner musikalischen Anlagen wurde erst möglich, als den jungen Tomaschek seine berufliche Ausbildung in günstigere Verhältnisse führte. 1790 siedelte er zum Besuch des Gymnasiums nach Prag über und widmete sich dort seit 1797 juristischen Studien. Eine achtenswerte Allgemeinbildung war die Frucht dieser Jahre, in denen auch seine literarischen und zeichnerischen Interessen — er hat ein Selbstporträt aus späterer Zeit hinterlassen[1]) — manche Förderung gefunden haben mögen. Eine besondere Bedeutung gewann sein Verhältnis zur Antike für sein Schaffen als Klavierkomponist.

Für die eigentliche musikalische Ausbildung blieb Tomaschek neben seinen sonstigen Studien und dem zum Unterhalt notwendigen Stundengeben nur wenig Zeit und er war hierfür meist ganz auf sich selbst angewiesen. Dabei waren

[1]) Wiedergegeben bei Batka: Allg. Gesch. d. Mk. a. a. O.

G. F. Wolfs und Türks Klavierschulen sowie die theoretischen Werke von Fux, Löhlein, Kirnberger, Mattheson, Marpurg und Vogler seine Lehrmittel. Reichste Anregungen bot natürlich das Prager Musikleben, in dem der Geist Mozarts seit der Don Giovanni-Aufführung 1787 besonders lebendig war[1]). Eine ganz neue Welt eröffnete alsdann dem jungen Tomaschek Beethovens zweiter Besuch in Prag 1798[2]).

Tomascheks erstes Auftreten als Komponist mit ungarischen Tänzen für Klavier und Menuetten und Walzern für Orchester[3]) stand ganz im Zeichen der damaligen Prager Tanzmusik[4]). Obwohl er diesem Modegeschmack bald entsagte — alle Jugendwerke wurden von ihm verbrannt —, behielt doch sein Schaffen gerade auf dem Gebiete der Klaviermusik durch den Zusammenhang mit der heimischen Tanzmusik dauernd ein besonderes Gepräge.

Nach jenen Anfängen ließ Tomaschek, in der Schule fleißigen und strengen Selbststudiums gereift, Lieder, Kantaten und Klaviermusik erscheinen. Eine Sonate (B-dur) op. 10 zusammen mit einem Rondo (G-dur) op. 11 würdigte Nägeli der Aufnahme in seine angesehene Sammlung „Répertoire des clavecinistes" als Heft 14 (1806).

Zur selben Zeit verschaffte Tomaschek der überraschend starke Erfolg seiner Ballade „Lenore" eine Musiklehrerstelle im Hause des Grafen Buquoi in Prag. Damit war er für längere Zeit an eine Stellung gebunden, wie sie einer freien und vielseitigen künstlerischen Entwicklung keineswegs günstig sein konnte. So mußte sich Tomaschek den Ruhm reisender Virtuosen und manche Möglichkeiten, seinen Gesichtskreis im zeitgenössischen Musikleben zu erweitern, in den besten Jahren entgehen lassen, wodurch auch der Charakter seiner Klaviermusik — seit 1810 wurde das lyrische Klavierstück sein eigenstes Gebiet — wesentlich bestimmt wurde.

Nachdem er später die Stellung beim Grafen Buquoi aufgegeben, widmete sich Tomaschek einer ausgedehnten privaten Lehrtätigkeit. Außer einigen kürzeren Reisen, u. a. nach Wien, wo er 1808 Haydn und 1814 Beethoven besuchte[5]), blieb er bis zu seinem Tode am 3. April 1850 dauernd in Prag.

Zum Verständnis einer in ihrer Entwicklung schon so früh abgeschlossenen und ausgereiften künstlerischen Persönlichkeit muß man sich vor allem Tomascheks musikalischen Bildungsgang vergegenwärtigen: Mit den schon genannten theoretischen Quellen seines Selbststudiums, von denen ihn mehr als andere Voglers Schriften angezogen zu haben scheinen[6]), dann nach der praktischen Seite mit Werken von Wanhall, Koželuch, Dussek, Pleyel, Clementi,

[1]) Daß T. jene erste Aufführung selbst erlebt haben sollte (Batka: Die Mk. in Böhmen S. 41), scheint mir ein Irrtum, da seine Übersiedelung nach Prag erst 1790 erfolgte. Aus diesem Jahre berichtet T. von einem für sein Verhältnis zu Mozart endgültig entscheidenden Eindruck einer Aufführung des Don Giovanni (Selbstbiogr. 1845 S. 365 ff.).

[2]) Selbstbiogr. 1845 S. 379 ff., auszugsweise abgedr. bei Thayer: L. van Beethoven II, 2. Aufl. von H. Riemann, Leipzig 1910 S. 67 f.

[3]) Nach Selbstbiogr. 1845 S. 368, 372: 1791 und 1795. Das Jb. der Tonk. f. Wien u. Prag, 1796 kennt T. nur als Klavierspieler.

[4]) Über sie: Schilling: Enzykl. VI S. 822, Allg. mkl. Ztg. 1807 Nr. 19, 13. 6. 1810, 13. 9. 1815

[5]) Selbstbiogr. 1846 S. 357 ff., auszugsweise bei Thayer a. a. O. III 1911 S. 452 ff.

[6]) Über eine spätere persönliche Bekanntschaft mit V. bei dessen Besuch in Prag (1801) äußert sich T. in der Allg. mkl. Ztg. mit bes Berücksichtigung des österr. Kaiserstaates 22. 11. 1818 und Selbstbiogr. 1845 S. 383 f.

Steibelt und Cramer, mit Bachs wohltemperiertem Klavier[1]) und in erster Linie mit den Schöpfungen Glucks, Haydns, Mozarts und des jüngeren Beethoven mag so ziemlich alles umschrieben sein, was Tomaschek in seiner Jugend von älterer und zeitgenössischer Musik auf sich wirken ließ. Mozart und Beethoven blieben die Leitsterne seines Schaffens für immer.

Aber schon dem späteren Beethoven stand Tomaschek einigermaßen skeptisch gegenüber. Schubert, Schumann, Mendelssohn und Liszt scheint er kaum Beachtung geschenkt zu haben, wenn auch Hanslick[2]) ein gewisses Interesse seines Lehrers für moderne und modernste Etüdenliteratur wenigstens im Unterricht bezeugt. Andererseits ist es nicht verwunderlich, wenn der Rezensent einer Neuausgabe von Tomascheks 1806 zuerst erschienenem Rondo op. 11 schon 30 Jahre später[3]) von einem „altbeliebten, aber fast verklungenen Namen" spricht, wie auch der Künstler selbst einem Wiener Besucher[4]) resigniert gestehen mußte: „Die Herren dort (in Wien) tun, als wenn ich gar nicht existierte. Nun, jetzt muß ich mich schon gedulden, bis ich gestorben bin."

Solche Erfahrungen mußten natürlich bei Tomaschek das vor allem in den äußeren Verhältnissen des Prager Musiklebens begründete, aber doch wohl übertriebene Gefühl einer dauernden Zurücksetzung nur bestärken. Er sah durch die führenden Persönlichkeiten des musikalischen Prag, Dion. Weber, den Direktor des Konservatoriums, und J. Proksch, den Leiter einer berühmten Klavierschule, seinen Namen mehr als einmal verdunkelt. Mehr und mehr vereinsamte er, wurde verbittert und verstimmt, sodaß Ambros[5]) sein Schicksal dem Schopenhauers vergleichen konnte.

Gleichwohl fanden Tomascheks Werke — in besonderem Maße gilt dies von seinen lyrischen Klavierstücken — schon früh weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus volle Anerkennung und erhielten sich doch im großen und ganzen, so sehr die Zeit über ihn hinwegschritt, in der musikalischen Welt mindestens bis zu seinem Tode ziemlich lebendig. Wie viele seiner Zeitgenossen den Komponisten und Lehrer Tomaschek als eine starke Persönlichkeit schätzten, bezeugen die Berichte seiner Schüler und vieler Besucher Prags[6]), wo er in mancher Hinsicht eine ähnliche Rolle spielte wie Padre Martini zu seiner Zeit in Bologna. Seine Autorität in künstlerischen Fragen mochte ebenso anziehend wirken wie seine Abgeschlossenheit gegen die zeitgenössische Produktion nach mancher Richtung hin und seine vielfach zum Widerspruch reizenden Urteile. In der zumeist autodidaktischen musikalischen Ausbildung mochten vor allem die Wurzeln seines stark ausgeprägten Selbstbewußtseins liegen, das man als einen Grundzug von Tomascheks menschlicher und künstlerischer Persönlichkeit bezeichnen muß. Diese Eigenart seines Wesens spiegelt sich bald nach günstigen, bald nach weniger günstigen Seiten vielfach in seinen lyrischen Klavierstücken wieder.

---

[1]) J. N. Forkel hatte ihm dessen Studium persönlich empfohlen, ebenso Nägeli in einem Briefe (Selbstbiogr. 1845 S. 387). Jeder Schüler T.s mußte später das W. Kl. studieren (Hanslick a. a. O. S. 28).

[2]) a. a. O.

[3]) Iris im Geb. d. Tonkunst 2. 9. 1836.

[4]) Frankf. Kon.-bl. a. a. O.

[5]) Das Konf. in Prag, 1858 S. 60.

[6]) Berichte u. a. von Hanslick, Laurencin, A. Schmidt, A. Gyrowetz, Klara Wieck, Berlioz, Wagner.

Die lyrischen Klavierstücke.

Nachdem er schon als Schöpfer mehrerer wertvoller Sonaten auf dem Gebiete der Klaviermusik starke Hoffnungen geweckt hatte[1]), trat Tomaschek 1810 auf 1811 hervor mit einem Heft: „Six Eglogues" op. 35 (Leipzig, Kühnel)[2]). Über die Entstehung dieser und fast aller späteren lyrischen Klavierstücke hat sich der Komponist in seiner Selbstbiographie näher ausgesprochen. Jedoch sind diese Äußerungen nicht ohne einen gewissen Vorbehalt zu lesen.

Wenn Tomaschek in späteren Jahren auf seine Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben zurückblickt, kommt es ihm vor allem darauf an, für jede dieser Gattungen sich der starken Anregungen von außermusikalischer Seite her bis ins einzelne wieder bewußt zu werden. Er rückt diese dann in seiner Darstellung dermaßen in den Vordergrund, daß dies Bild seines Schaffens fast schematisch erscheinen und das vielfach verbreitete Urteil, es habe bei ihm mehr Verstand als Phantasie geherrscht, nur bestätigen könnte.

Dagegen sei von vornherein — die folgende Betrachtung der einzelnen lyrischen Klavierstücke wird dies noch besonders erweisen — für die Auffassung jener von Tomaschek in seiner Selbstbiographie gegebenen Darstellung festgestellt, daß die von ihm so stark betonten Anregungen in den meisten Fällen doch nur den Wert von Bildungserlebnissen haben dürften, hinter denen ein primäres Erlebnis als Ausgangspunkt jedes echten künstlerischen Schaffens nie ganz zurücktreten konnte. Anderseits verdanken die Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben gerade jenen Bildungserlebnissen einen wesentlichen Teil ihrer Eigenart überhaupt und ihrer lyrischen Elemente insbesondere. Daher möge uns Tomaschek, wenn wir ihn in obigem Sinne richtig verstehen wollen, selbst in seine Klavierstücke einführen[3]):

„Schon lange her zeigte sich eine unbegreifliche Gleichgültigkeit gegen die Sonate fürs Klavier und gegen die Symphonie fürs Orchester. Endlose Variationen sollten die Klavierspieler für die Sonate und Ouvertüren das Orchester für die Symphonie entschädigen. Dieser im Beginn sich verflachende Zeitgeschmack zwang mich, meine Zuflucht zur Poetik zu nehmen, um zu sehen, ob nicht manche ihrer Dichtungsarten in das tonische Gebiet verpflanzt, und dadurch die ohnehin noch immer zu beengte tonische Dichtung erweitert werden könnte. Der erste Versuch bestand in sechs Eklogen fürs Pianoforte, welche als 35. Werk bei Kühnel in Leipzig erschienen sind. Diese bald darauf sehr beliebt gewordenen Tondichtungen sind wohl eine Art Pastoralen, sie unterscheiden sich aber der Melodie, der Harmonie, dem Rhythmus nach, von den älteren Pastoralen zu sehr, als daß ich hier einiges zu ihrer Verdeutlichung und vorzüglich über ihren Vortrag zu bemerken unterlassen sollte. Ich dachte mir ein Hirtenvolk, dessen Lebensweise zwar einfach, das aber den Lebensereignissen eben so wie alle menschlichen Wesen unterworfen ist. Seine bei verschiedenen Anläßen im Leben sich äußernden Empfindungen durch tonischen Ausdruck wiederzugeben, war also die schwere Aufgabe, die ich mir stellte, und die ich aus der allgemeinen Teilnahme zu schließen, glücklich löste. Daß die Composition der Eklogen nichts weniger als leicht sei, zeigen

---

[1]) Vgl. Ztg. f. d. eleg. Welt 17. 9. 1810.

[2]) Komponiert wohl 1807 (Selbstbiogr. 1846 S. 327). Gelegentlich eines Aufenthalts in Preßburg beim Anwalt des Fürsten Palvi zur Zeit der Kaiserkrönung (1808) spielte T. „alle bis dahin fertigen Eklogen" vor. Über die Handschrift s. o. S. 57. Rezensionen: Ztg. f. d. eleg. Welt 21. 2. 1811, Allg. mkl. Ztg. 29. 5. 1811. Ein Brief T.s an Kühnel, diese Eklogen betreffend (1811): Versteigerungskat. Samml. Donebauer a. a. O.

[3]) Selbstbiogr. 1846 S. 327 f.

mehrere von anderen darin gewagte, leider gescheiterte Versuche[1]). Die Eklogen verlangen einen einfachen, dabei sehr gemütlichen Vortrag, wenn sie den Zuhörer in das idyllische Leben versetzen sollen, daher auch die hie und da leicht zu erratenden piquanten Stellen nicht zu übersehen sind; vor allem aber sind die überall genau angezeigten Tempi und Vortrags-Nüancen mit größter Sorgfalt zu beachten; so mag es auch kommen, daß durch einen lässigen Vortrag das Eigentümliche dieser Musikgattung oft ganz verloren geht."

Es ist bezeichnend, daß diese lyrischen Klavierstücke nicht mehr wie manche Erscheinungen des 18. Jahrhunderts eine Abkehr von der damals alles beherrschenden Sonatenform sein wollen. Vielmehr schien Tomaschek die Verflachung des Geschmacks von jener Richtung der Klaviermusik auszugehen, die eben in der Zeit bald nach 1800 seichte Variationen und inhaltsarme Fantasien in Mode brachte. Es lag nahe, ihnen gegenüber zum kleinen Einzelstück zu greifen, dem das 18. Jahrhundert schon neben der Sonate einen Platz gesichert hatte, und von hier aus die Klaviermusik zu bereichern.

Das idyllische Element, mit dem Tomaschek diesen Stücken ihr besonderes Gepräge gab, war auch der Klaviermusik nicht neu. Seit Watteau das Schäferweltsideal in die Malerei eingeführt und die Dichtung es unter Gottscheds[2]) und Batteux'[3]) besonderem Einfluß aufgegriffen, konnte L. Junker[4]) „der Idyllen Lesung" und die Darstellung des arkadischen Lebens auf Gemälden auch dem Instrumentalkomponisten als fruchtbare Anregung empfehlen. Gegen die bisher beliebten Pastoralen für Klavier wollte allerdings Tomaschek seine Eklogen deutlich abgegrenzt wissen[5]). Die Wahl der neuen Bezeichnung „Ekloge" entsprach seinem nahen Verhältnis zur Antike (Vergils Eklogen). Im übrigen mag in der Hauptsache die Schäferpoesie des 18. Jahrhunderts — nicht umsonst nennt Gerber[6]) die Eklogen „lieblich, voll Zauber der Geßnerschen Muse" — bei der Entstehung von Tomascheks ersten lyrischen Klavierstücken im Sinne eines Bildungserlebnisses gewirkt haben[7]).

Soweit man Tomascheks spätere Äußerungen als ein Programm für die von ihm geschaffene Gattung der Eklogen auffassen darf, besagt dieses nach der inhaltlichen Seite zunächst, daß er Empfindungen eines Hirtenvolkes musikalisch gestalten

[1]) Es ist nicht ersichtlich, wen T. damit meint. Der von ihm in die Klaviermusik eingeführte Titel „Ekloge" findet sich u. a. bei A. Agthe: 6. Divertissements p. le Pft. op. 1, Leipzig, Kühnel, 1812, M. Hauptmann: Pièces détachées op. 12, 1828 (Nr. 1 der 2., Nr. 6 und 12 der 1. Ausgabe) und St. Heller: 3 Eklogen in den Etüden op. 16 sowie „3 Eklogen" op. 92, 1853; der verwandte Titel „Idylle" bei T.s Schülern Kittl, Simak, Schulhoff und bei St. Heller.

[2]) Vers. einer krit. Dichtkunst f. d. Deutschen 1730, § 3: Von den Idyllen und Eklogen.

[3]) In Les beaux arts réduits à un même principe, Übers. von Ramler 1762 S. 313 wird als Gegenstand der Schäferdichtung beschrieben „eine Gesellschaft von Menschen, die man in ihren wichtigsten Angelegenheiten vorstellt, und folglich auch in ihren Leidenschaften, die freilich weit sanfter und unschuldiger sind als die unsrigen, die aber doch unter den Händen eines Poeten eine gleichmäßige Form annehmen können". Vgl. hiermit die oben angeführte Stelle aus T.s Selbstbiogr.

[4]) Tonkunst, Bern 1777 S. 30.

[5]) Er nannte den letzten Satz (Allegro assai) seiner Klaviersonate op. 15 (G-dur, 1807) noch „Pastorale". Finales mit gleicher Bezeichnung oder wenigstens pastoralen Charakters enthalten mehrere Sonaten von Steibelt, Dussek und Onslow. Als Einzelstücke waren damals „Rondos pastorals" beliebt. Auch Fields Nokturnen (seit 1814) erschienen in einzelnen Ausgaben als „Pastorales".
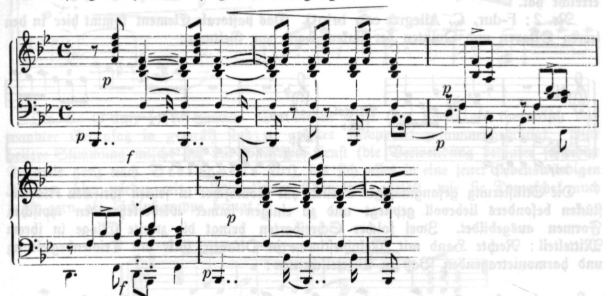
[6]) Neues Lexikon IV S. 367.

[7]) Mitbestimmend war sicher auch Voglers Grundsatz, der Künstler müsse vor allem Poet sein (Batka: Die Mk. in Böhmen S. 42, vgl. o. S. 59 Anm. 6).

will, die aber — er betont dies ausdrücklich — durchaus allgemein menschlicher Art sind. Diese Allgemeinheit der zum Ausdruck gebrachten Gefühle und Stimmungen kennzeichnet seine lyrischen Klavierstücke im Gegensatz zu solchen gegen Ende des vorhergehenden Jahrhunderts, die eindeutig bestimmte Leidenschaften nachahmen wollten[1]. In diesem Sinne mag Tomaschek auch auf näher bezeichnende Überschriften der einzelnen Stücke verzichtet haben.

Umso größeren Wert legt er auf sorgfältige Beachtung der Tempi und Vortragszeichen, überhaupt auf eine angemessene Art des Vortrags, wodurch, wie er sagt, erst der Zuhörer in das idyllische Leben versetzt werden kann. Unter Berücksichtigung dieser besonderen Anweisungen des Komponisten treten wir in die Betrachtung seiner lyrischen Klavierstücke ein. Dabei glaubte ich, damit sich ein möglichst vollständiges Bild ergebe, nur von vereinzelten weniger typischen oder wertvollen absehen zu dürfen und im übrigen, um Tomascheks ganzes Schaffen behandeln zu können, auch über die Zeit hinaus gehen zu müssen, die sonst den Rahmen dieser Darstellung begrenzt.

[2]) Op. 35. Nr. 1: B-dur, C, Allegro ma non troppo[3]). Mit überraschendem, scharf rhythmisiertem Lagenwechsel des Tonikaakkords in der Quintlage wird der ritterliche Charakter des Hauptteils zweimal zwei Takte hindurch festgelegt mit zweitaktiger Unterbrechung durch eine absteigende Bewegung:



Späterhin verdichten sich diese frischen, farbenkräftigen Akkorde in der klangvollsten Mittellage des Klaviers zu einer echt romantischen Stimmung, wie sie ähnlich das einleitende Stück von Schumanns „Waldszenen" op. 82 erweckt[4]):
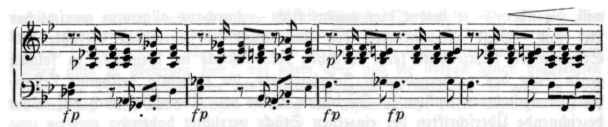
---

[1]) Untersuchungen über jenes „Charakteristische Klavierstück" des ausgehenden 18. Jahrhunderts gedenke ich in anderem Zusammenhang zu veröffentlichen.

[2]) A. Meysel: Handb. d. mkl. Lit. 1815 führt noch auf: „Eglogue, Prag, Schoedl", 1828: „Eglogue in G, Prag, (Leipzig, Hofmeister)". Ob es sich hier um zwei Einzelstücke handelt, die den unten besprochenen Sammlungen nicht angehören, konnte ich nicht feststellen.

[3]) Es wäre von Fall zu Fall zu prüfen, ob bei Stücken raschen Tempos und lebhaften Charakters die Taktvorzeichnung C nicht mitunter besser durch ¢ oder $\frac{2}{2}$ zu ersetzen ist, namentlich wo ein C der jeweiligen Metronombezeichnung geradezu widerspricht.

[4]) Daß Sch. T.s Eklogen gekannt hat, geht aus seiner Besprechung der „6 Idyllen" von J. Fr. Kittl op. 1 hervor, die er für eine Wiederbelebung der Eklogen hält (Neue Ztschr. f. Mk. X, 1839, 1. Halbjahr). Wenn er weiterhin in seiner Rezension von M. Hauptmanns „Pièces détachées" (ebenda 1835, 1. Halbj.) deren erstes Stück irrtümlich als „Rhapsodien" bezeichnet (es heißt „Prélude", in der 2. Ausg. „Eclogue"), so mag Sch.
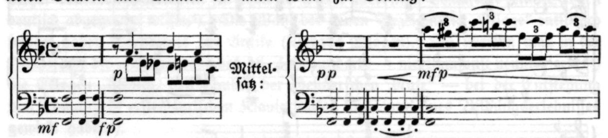


Der zweite Teil spinnt den in Takt 3 des ersten aufgestellten Gedanken in der parallelen Molltonart zu einem Satz von weicher, etwas melancholischer Stimmung aus, der wirksam zu den hellen Farben des Hauptteils kontrastiert. Dieser wird nach einer aus dem Rhythmus seines ersten Themas gewonnenen Überleitung wiederholt.
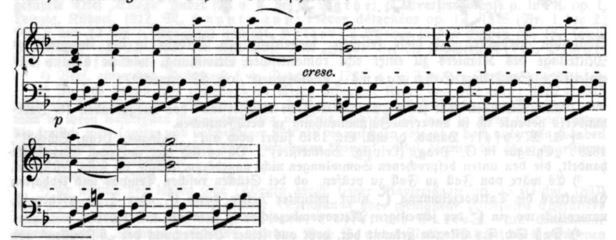
Die Menuettform ABA, in der B bald als Fortführung von A, bald als neuer Gedanke, vielfach als scharfer Gegensatz zu A erscheint, hat Tomaschek für alle seine späteren lyrischen Klavierstücke beibehalten, den Umfang der ersten Stücke (etwa 2 Seiten qu. fol.) jedoch nachher oft erheblich überschritten.

Läßt man die erste Ekloge als Ganzes auf sich wirken, so vermißt man vielleicht einen ausgesprochen pastoralen Charakter. Es zeigt sich also von vornherein, daß Tomaschek nicht verstandesmäßig, schematisch mit der Absicht zu Werke ging, Stücke zu schreiben, die zu bestimmten Vorstellungsinhalten in Beziehung stehen sollten. Als höheres ästhetisches Gesetz galt ihm der musikalische Ausdruck des Seelischen überhaupt. So schuf er als echter Lyriker in der ersten Ekloge zwei gegensätzliche Stimmungsgebilde, deren unmittelbare Wirkung er zwar später nicht immer wieder so wie hier erreicht hat.

Nr. 2: F-dur, C, Allegro con brio[1]). Das pastorale Element kommt hier in den leeren Oktaven und Quinten der linken Hand zur Geltung:
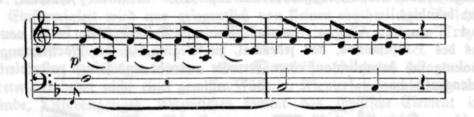


Die Stilisierung gesangmäßiger Stellen hat Tomaschek in seinen lyrischen Klavierstücken besonders liebevoll gepflegt und zu einigen immer wiederkehrenden typischen Formen ausgebildet. Zwei solcher Schreibarten bringt die zweite Ekloge in ihrem Mittelteil: Rechte Hand mit Melodiestimme in Oktaven, linke mit Triolenbegleitung und harmonietragenden Baß in Viertelschritten:



dieses Versehen in Erinnerung an T.s Rhapsodien unterlaufen sein. T.s ablehnendes Verhalten Sch.schen Kompositionen gegenüber schildert Kl. Wieck (B. Litzmann: Kl. Schumann I, 3. Aufl. 1906 S. 146.)
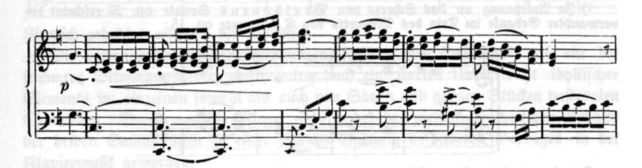
[1]) Neudruck: 10 Eglogues for the Piano. Ed. by E. Pauer, London, Augener, Nr. 1.

Rechte Hand mit einfacher Melodiestimme und darin verschlungener Triolenbegleitung, linke mit harmonietragendem Baß in größeren Notenwerten:
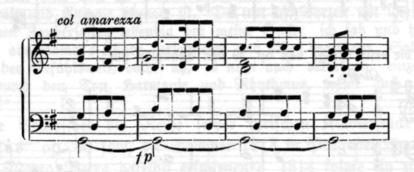


Nr. 4: C-dur, $\frac{6}{8}$, Allegretto[1]). Starkes Mißverhältnis dem musikalischen Gehalt nach zwischen Haupt- und Seitensatz, letzterer bringt nur dürre Dreiklangsbrechungen. Der erste Teil trifft mit einer gemütvollen Terzenmelodie sehr glücklich die idyllische Stimmung.

Nr. 5: e-moll, $\frac{3}{8}$, Presto[2]). Der schon in der 1. Ekloge bemerkbare Einschlag von Elementen tschechisch-volkstümlicher Musik begegnet im zweiten Teil in einer für Tomaschek sehr charakteristischen Form, der breiten Ausnutzung von Terzengängen:



Nr. 6: G-dur, $\frac{2}{4}$, Allegretto. Die beiden Teile (der zweite als thematisch verwandter Gegensatz in g-moll) sind zu größter Knappheit zusammengedrängt. Eine heitere Stimmung mischt sich mit komischem Ernst (die Verwendung betonter schlechter Taktteile ganz nach Beethovens Art), bis sich alles in eine jener liebenswürdigen Weisen, hier wieder mit volkstümlichem Charakter, auflöst, wie sie Tomaschek auch sonst gern als Schlußgruppe bringt:



Dieser ersten Sammlung lyrischer Klavierstücke ließ Tomaschek ein zweites Heft „Six Eglogues" op. 39 folgen, 1810 entstanden[3]), 1812 bei Peters in Leipzig erschienen[4]).

---

[1]) Neudr. ebenda Nr. 2.

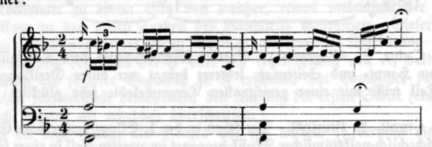
[2]) Merkwürdigerweise findet sich unter den ganzen lyrischen Klavierstücken T.s nich ein einziges mit ausdrücklich langsamer Tempobezeichnung (meist Allegretto, Allegro, Presto).

[3]) Selbstbiogr. 1846, S. 341.
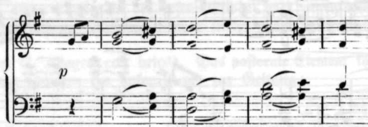
[4]) Angekündigt: Ztg. f. d. eleg. Welt, 15. 2. 1812, Erscheinen dort angezeigt 21. 3. 1812, Rezension 21. 9. 1813 und Allg. Mus. Ztg. 25. 8. 1813.

Nr. 1: G-dur, $\frac{3}{4}$, Allegro. Die kunstvoll gelungene, fesselnde Durchführung eines sehr plastischen Motivs[1]) bestreitet fast den ganzen Hauptteil, bis sich die aufgeregte Stimmung, ähnlich der Schlußgruppe von op. 35, 6 in einem schlichten, anmutigen Gedanken beruhigt.

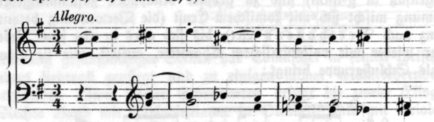
Nr. 4: F-dur, $\frac{2}{4}$, Allegro risoluto. Der erste Teil ist frisch belebt vom Triolenrhythmus des Hauptmotivs, das jedesmal, zu Beginn, in der Fortführung und der Wiederholung sich behaglich auf einer Fermate ausruht und seinen pastoralen Charakter nicht verleugnet:
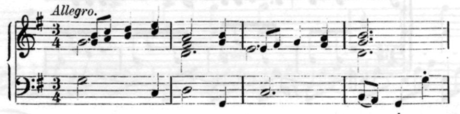


[1]) In Anlehnung an das Scherzo von Beethovens Sonate op. 26 erscheint ein verwandter Gedanke im Trio des Menuetts von T.s Sonate op. 15:
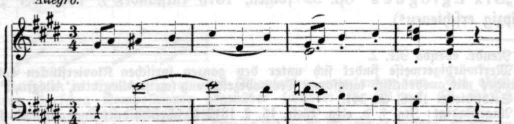


Der Hauptteil desselben Menuetts wandelt den Rhythmus jenes Vorbildes in einer für T. charakteristischen Weise um (vgl. denselben Rhythmus Ionicus a minore in den Mittelsätzen von op. 47, 6, 51, 3 und 63, 5):



So greift die erste Ekloge von op. 39 den Gedanken auf:
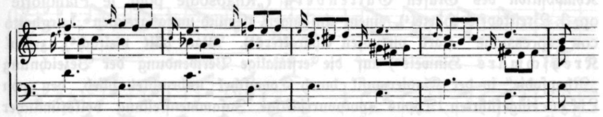


Er kehrt kurze Zeit später (1814) in Worzischeks Rhapsodie op. 1, 2 wieder:



Düster gehalten, mit unruhig bewegter Mittelstimme ist der zweite Teil in der parallelen Molltonart.

Nr. 5: As-dur, 3/4, Presto. Wohl das unbedeutendste Stück der Sammlung. Die melodische Einförmigkeit wird nur gelegentlich von kleinen rhythmischen Verschiebungen unterbrochen. Am dürftigsten bleibt die Erfindung in den trockenen Terzen- und Sextengängen des Mittelsatzes.

Nr. 6: C-dur, 6/8, Allegro vivace. Der Hauptteil, ohne durch besondere Eigenart hervorzutreten, entbehrt nicht einer gewissen Fülle im Klaviersatz (nachschlagende Akkorde beider Hände, Oktavengänge). Dazwischen kommt das idyllische Element in einem Gedanken zur Geltung, dessen Achtelbewegung mit ihren Vorschlägen hierfür bei Tomaschek typisch ist (vgl. op. 35, 4, 1. Teil, op. 39, 2, 1. und 2. Teil, op. 47, 3. Teil, meist ebenfalls im 6/8 Takt):



Ziemlich gehaltlos erscheint der Mittelsatz.

Die beiden ersten Eklogenhefte zeigen, sowenig sich Tomaschek auf ein bestimmtes Stimmungsgebiet einschränkte, doch ein starkes Übergewicht idyllischer Elemente im einzelnen sowohl als auch von Sätzen und ganzen Stücken pastoralen Charakters. Damit war die Ekloge, unbeschadet des vielseitigen lyrischen Gehalts der beiden Sammlungen zu einer eigenen Gattung besonderen Gepräges in der Klaviermusik geworden.

Dessen mag sich Tomaschek wohl bewußt gewesen sein, als er ihnen seine Rhapsodien gegenüberstellte, bei deren Entstehung sein besonderes Verhältnis zur antiken Dichtung — wir müssen es wieder als Bildungserlebnis auffassen — noch weit mehr zur Geltung kam als bei den Eklogen, denen die Antike in der Hauptsache nur den Namen geliehen hatte.

[1]) „Ich wollte mich auch an solchen Tonstücken versuchen, in denen vorherrschend Ernst mit Kraft und Energie gepaart ist. Da trat die Vorzeit mit ihren Rhapsoden, wie durch einen Zauberschlag lebendig vor meine Seele; ich sah und hörte, wie sie ganze Stellen aus Homer's Iliade declamieren und Alles begeistern. Sollte die Musik als Königin der Gefühlswelt, dacht' ich, es nicht auch vermögen, einzelne Gemüts-Affektionen durch den Ton, Harmonie und Rhythmus, wenn auch nur skizziert, auszudrücken?"

So setzte Tomaschek die Reihe seiner lyrischen Klavierstücke mit „Six Rhapsodies" op. 40 fort, die Sommer 1813 in Prag bei Haas, in zweiter Auflage bei Marco Berra daselbst erschienen[2]). 1814 folgte ein zweites gleichnamiges Heft als op. 41 bei Kühnel in Leipzig[3]), dem er die erste Sammlung, „gleichsam die ersten Ideen dieser Musikgattung"[4]) vergeblich angeboten hatte.

---

[1]) Selbstbiogr. 1846, S. 341.

[2]) Rezension: Allg. mkl. Ztg. 27. 10. 1813. Eine gleichzeitige (oder spätere?) Ausgabe bei Diabelli, Wien (Whistling: Handb. d. mkl. Lit. 1844). Neuausgabe bei Spina, Wien 1857, besprochen von F. Laurencin, Neue Zeitschr. f. Mk. 1860, I, S. 61.

[3]) Rezension: Allg. mkl. Ztg. 11. 1. 1815. Neuausgabe bei A. Goll, Wien, 1876 (Ausgew. Pft.-Kompositionen älterer Meister, Nr. 9).

[4]) Brief T.s an K. (Verst.-kat. Samml. Donebauer a. a. O.)

Ausdrücklich betont Tomaschek[1]), daß der vom zarten und anmutigen Charakter der Eklogen abweichende kraftvolle und entschiedene der Rhapsodien lediglich von der „poetischen Idee" abhänge, weswegen er ohne Gefahr einer Verwechslung mit jenen deren Form beibehalten habe. Nur macht sich bei den Rhapsodien das Verhältnis der Teile innerhalb der Menuettform (ABA) mehr als bisher im Sinne einer Kontrastwirkung geltend[2]).

Es bedarf noch der besonderen Erwähnung, daß die von Tomaschek gewählte Bezeichnung „Rhapsodien" in der Klaviermusik, zumal für kleine Einzelstücke für die damalige Zeit etwas durchaus Neues bedeutet. Der Instrumentalmusik vor 1800 ganz fremd[3]), begegnet dieser Titel ganz vereinzelt 1802 bei einer Komposition des Grafen Gallenberg („Rhapsodie pour le Pianoforte" op. 3, Breitkopf & Härtel[4]), einem einsätzigen, ziemlich umfangreichen „Larghetto con espressione" stark virtuosen Charakters[5]). Man hält vielfach[6]), zumal Kretzschmars Hinweis[7]) auf die erstmalige Verwendung der Bezeichnung „Rhapsodie" in der Klaviermusik durch Tomaschek unbeachtet blieb, den von Liszt eingeführten Typus (potpourriartige Zusammenstellung volkstümlicher Melodien) für die Regel und die Tomaschek näher als Liszt stehende Rhapsodie bei Brahms (op. 79; 119, 4) für eine Ausnahmeerscheinung[8]). Es sei allerdings dahingestellt, ob Brahms zur Benennung der anfänglich „Capriccio" betitelten Rhapsodie op. 79, 1[9]) unmittelbar durch Tomaschek angeregt worden ist, dessen Stücke er, wenn nicht schon durch Schumann, so doch in Wiener Kreisen kennen gelernt haben könnte.

Nach Tomascheks Worten sollen die Rhapsodien gegenüber dem Charakter der Eklogen in eine ganz andere Welt führen. Das geschieht gleich mit dem ersten Stück der Sammlung op. 40 sehr deutlich.

Nr. 1: c-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro assai. Keine der bisherigen Eklogen war auf einen solchen Ton starker Leidenschaft gestimmt wie der Hauptteil dieser Rhapsodie. An die Stelle eines zum Piano abgedämpften Schlusses, mit dem noch die kräftig gehaltene Ekloge op. 39, 5 (a-moll) ausklingt, treten jetzt bei Halb- und Ganzschluß energische Akkordschläge. Sehr stark ist der Gegensatz des zweiten Teils ausgeprägt, der jedoch an musikalischem Gehalt hinter dem ersten zurücksteht.

---

1) Selbstbiogr. a. a. O.

2) Seltsamerweise will L. Rellstab in einer Besprechung von T.s späteren Eklogen op. 66 (Berl. allg. mkl. Ztg. 10. 8. 1825) die Form ABA mit ausgesprochenem Kontrast des Mittelteils zum Hauptsatze nur für Tanzstücke (Polonäse, Menuett) oder Märsche vom ästhetischen Standpunkt aus gelten lassen.

3) Die Bezeichnung „Rhapsodie" findet sich vor 1800 als Titel von Reichardts Komposition der Goetheschen „Harzreise" (1792), von der Brahms später für sein op. 53 den Namen „Altrhapsodie" bewußt übernahm, weiterhin in „Die dankbaren Kinder, eine Rhapsodie auf den Autor des Kinderfreundes, mit Begleitung des Flügels" (rezensiert: Allg. deutsche Bibl. XLV, 1, 1781) und in D. Schubarts „Musikalischen Rhapsodien" (1786).

4) Angezeigt: Journal d. Luxus u. d. Moden, Dez. 1802, Allg. mkl. Ztg. Int.-bl. Okt. 1802.

5) Nach gefl. Mitteilung des Verlags.
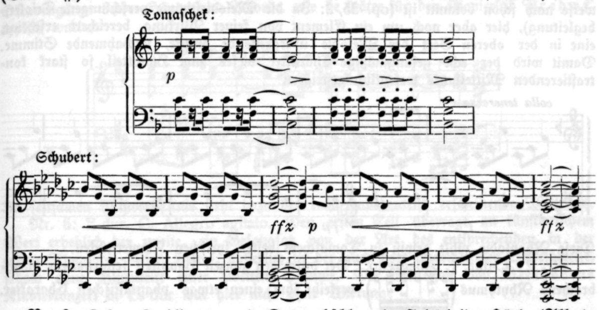
6) Grove: Dictionary IV, S. 82, Art. „Rh.", Riemann: Grundriß der Komp.-lehre (M. Hesses ill. Katechismen) II, 1905, S. 137 und Musiklexikon, 9. Aufl. 1919, S. 974.

7) Die Klaviermusik seit R. Schumann, Ges. Aufs. I, Leipzig 1910, S. 94.
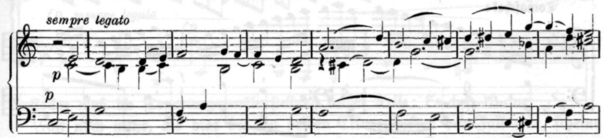
8) Was Riemann (Grundriß a. a. O.) sich von der Entstehung der Brahmsschen Rh. als möglich denkt (Anregung aus der Antike), entspricht genau T.s Darstellung von der Konzeption seiner Rh. in der Selbstbiogr.

9) M. Kalbeck: J. Brahms III, 1, Berlin 1910, S. 202.

Nr. 2: f-moll, 2/4, Presto. Phantastisch rauscht der Hauptsatz mit seinen abgehetzten Triolen vorüber. Bemerkenswert ist die Verwandtschaft des zweiten Teils (Takt 9 ff.) mit einer Stelle im ersten von Schuberts „3 Klavierstücken"[1]):



Nr. 3: C-dur, C, Allegro assai. Das nachschlagende Spiel beider Hände (Akkorde gegen Baßoktaven) verleiht dem Stück frischen Charakter und Klangreichtum, ohne daß die Gedanken sehr originell wären. Die Art des Mittelsatzes mit den vielfach gebundenen Stimmen ist weniger klaviermäßig und stammt wohl von der Orgel her[2]):



Nr. 4: e-moll, 3/4, Allegro ma non troppo. Von allen Rhapsodien dieser Sammlung hebt sich die vierte durch eine auffallend weiche Stimmung ab, die besonders durch chromatisch differenzierte Vorhaltsbildungen vermittelt wird, wie sie damals namentlich durch Spohr beliebt wurden. Der Hauptgedanke des ersten Teils erscheint im zweiten in die hellen Farben der entsprechenden Durtonart getaucht.

Nr. 5: G-dur, C, Allegro con brio. Thematische Erfindung und Verarbeitung kommen über Äußerlichkeiten nicht hinaus, immerhin interessiert im Mittelsatz die nachahmende Stimmführung.
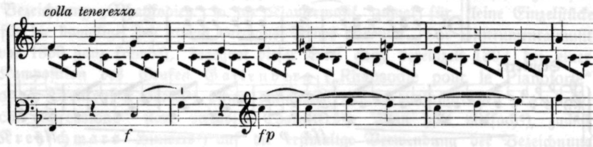
Nr. 6: D-dur, 2/4, Allegro. Das Stück hebt mit einem glücklichen, schwungvollen Gedanken an, der sich leider allzu bald in äußerliches Figurenwerk verliert. Dagegen weist der Mittelsatz echte Züge eines lyrischen Klavierstücks auf. Synkopische Bindungen, Akzentrückungen und chromatische Schritte geben der schlicht begleiteten Melodie einen eigentümlichen Reiz. Von größter Feinheit sind dann die den Gedanken abschließenden Takte, in denen sich die rhythmische und melodische Erregung in eine einfache harmonische Kadenz beruhigend auflöst.

Im Durchschnitt Wertvolleres bietet das zweite Heft Rhapsodien op. 41.

Nr. 1: f-moll, 3/4, Allegro risoluto. Hier herrscht herber Ernst, verwandt etwa der Stimmung in der Grave-Einleitung zur Sonate pathétique Beethovens, dessen Züge der erste Teil als Ganzes wie kaum ein anderes Stück Tomascheks er-
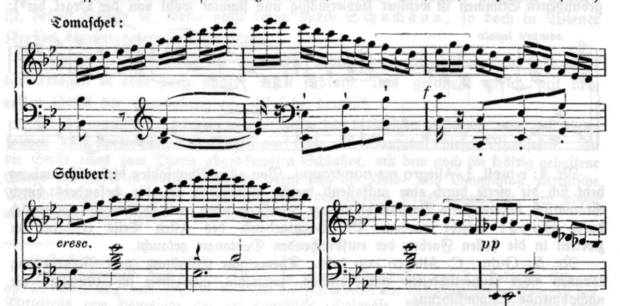
[1]) Vgl. auch Worzischeks erstes Impromptu op. 7 (s. später).
[2]) Vgl. auch op. 40, 4 (besonders den Mittelsatz), 66, 3 (Mittelsatz) und 110, 2 (Anfang).

kennen läßt. Ein Gegenspiel lebhaft pulsierender Oktavengänge entfaltet sich zu voller Höhe männlicher Kraft. Diesem in sich geschlossenen Stimmungsbild setzt der zweite Teil (F-dur) einen edel geführten Gesang entgegen, dessen Stil uns seiner Schreibweise nach schon bekannt ist (op. 35, 2: In die Melodiestimme verschlungene Triolenbegleitung), hier aber noch um ein Element von feiner Wirkung bereichert erscheint, eine in der oberen Sext der Melodie übergreifende zweite, nachahmende Stimme. Damit wird der echt gesangmäßige Charakter dieses zum Hauptteil so stark kontrastierenden Mittelsatzes wesentlich gesteigert.



Diese Rhapsodie zählt gewiß zu Tomascheks besten lyrischen Klavierstücken.

Nr. 2: C-dur, 2/4, Allegretto. Der durch den ganzen Hauptteil festgehaltene durchbrochene Rhythmus ( ) verleiht ihm einen etwas phantastischen Charakter. Das eigentlich Rhapsodische im besonderen Sinne Tomascheks kommt hier im Mittelsatz (c-moll) zur Geltung. Er bietet gleich zu Beginn eine auch in der gemeinsamen Tonart auffallende Übereinstimmung mit Schuberts Impromptu op. 90, 2 (1827):
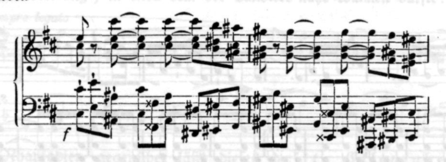


Für Schuberts Stil ist hier außerordentlich charakteristisch die unmittelbare Verdunklung von Dur (Forte) zu Moll (Pianissimo), während Tomaschek mit einer glatten Wendung in die parallele Molltonart übergeht.

Nr. 3: a-moll, C, Allegro. Der Hauptteil ist von fließender Bewegung in Sechzehnteln erfüllt und erinnert etwa an Bachsche Präludien[1]). Im zweiten Teil (A-dur) gewinnt eine an sich ermüdende Schlußkadenz durch Betonung der schlechten Taktteile rhythmischen Reiz.

Nr. 4: Es-dur, C, Allegro brillante. Terzengänge, ein beliebtes Stilmittel Tomascheks, beherrschen den ersten Teil mit seinem schwungvollen Charakter, der jedoch, äußerlich brillant, tieferen Gehalt entbehrt. Dagegen ist der Mittelsatz ein echt empfundener Gesang von einschmeichelnder Wirkung, etwa im Geiste Mozarts gestaltet.

[1]) S. o. S. 60 Anm. 1.

Nr. 5: h-moll, 3/8, Allegro adirato. Diese Rhapsodie zeigt, wie das „Kraftvolle und Entschiedene" auch die technischen Anforderungen des Klaviersatzes steigern mußte. Der reichgegliederte Hauptteil erhält seinen „adirato"-Charakter durch wuchtige Oktavengänge beider Hände und Akkorde, wie sie später für den Klavierstil Brahms' typisch wurden:



In seltsamen Mißverhältnis steht dazu der recht unbedeutend erscheinende Mittelsatz.

Nr. 6: E-dur, C, Allegro agitato. Den ersten Teil überragt an künstlerischem Wert erheblich der zweite, ein Gesangsatz von der Art des entsprechenden in der ersten Rhapsodie dieses Heftes, äußerlich in der auch dort angewandten Schreibweise, jedoch ohne Hinzutritt einer zweiten Stimme. Der Mittelsatz von Beethovens Klavierkonzert in Es-dur war hier nicht ohne Wirkung:

Cantabile e meno di moto.

fp sempre legato

fp

Auffallen muß die Tonartengegenüberstellung beider Teile: Es-dur—B-dur.

Fast noch mehr, als dies bei den beiden Eklogenheften der Fall war, scheint den zwei Sammlungen Rhapsodien ein einheitlicher Grundcharakter eigen zu sein: „Ernst mit Kraft und Energie gepaart". Wird hiervon meist die Stimmung des ersten Teils, der nicht selten das Etüdenhafte streift, beherrscht, so müssen weichere, gesangmäßige Elemente in den Mittelsätzen wirksamer hervortreten, als dies bei den oft in ihren beiden Teilen idyllisch gehaltenen Eklogen möglich war. So stellt etwa op. 41, 1 den Typus der Tomaschekschen Rhapsodie dar: kraftvolle, leidenschaftlich bewegte Stimmung im Hauptteil; im Mittelsatz, der sich scharf von jenem abhebt, ein ganz neuer, gegensätzlicher, dem Gesangmäßigen angenäherter Gedanke. Diesen Typus vertreten bei op. 41 allein drei Stücke (Nr. 1, 4, 6); die anderen, auch die Rhapsodien op. 40 kommen ihm mehr oder weniger nahe, sodaß man sehr wohl die Rhapsodien den Eklogen, wenigstens soweit es sich um die bisher besprochenen vier ersten Hefte handelt, als eine besondere Gattung lyrischer Klavierstücke gegenüberstellen darf, wie dies Tomaschek selbst in der Darstellung seiner Selbstbiographie, mit Hervorhebung der verschiedenen, jeweils wirksamen Anregungen getan hat.
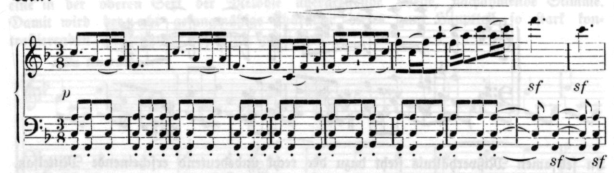
Dem entspricht es durchaus, wenn wir in Tomascheks nächster Sammlung lyrischer Klavierstücke „Six Eglogues" op. 47, 1813 auf 1814 entstanden[1]),

---

[1]) Selbstbiogr. 1846 S. 353.
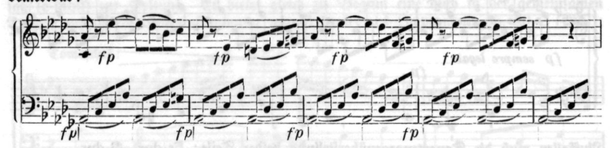
1816 bei Peters erschienen[1]) eine bewußte Rückkehr zu wesentlichen Zügen der beiden Eklogenhefte antreffen, d. h. knappere Formen und häufiger sich einstellende pastorale Elemente, so gleich im ersten Stück.

Nr. 1: F-dur, 3/8, Allegro. Eine Schalmeienmelodie versetzt uns in die idyllische Welt:
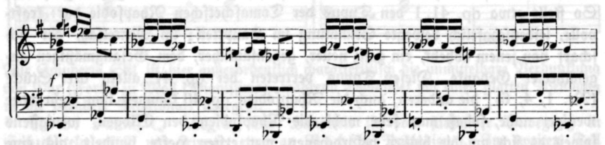


Auf scharf geschnittener Rhythmisierung beruht vor allem die plastische Wirkung des Mittelsatzes mit seiner knappen, gedrungenen Motivbildung. In sich selbst reich an Gegensätzen, auch in der Dynamik, kontrastiert er wirksam zum Hauptteil.

Nr. 2: As-dur, C, Allegro moderato.[2]) Der Hauptgedanke verwertet wieder Terzengänge. Im gleichfalls pastoral gehaltenen Mittelsatz (Des-dur) macht sich der Einschlag volkstümlicher Rhythmik und Melodik in den Halb- und Ganzschlüssen bemerkbar:



Nr. 3 C-dur, 6/8, Allegro non tanto. In manchen Zügen erinnert der ganz pastoral gehaltene Hauptteil an op. 35, 4. Terzengänge sind in weitestem Maße ausgenutzt. Der Mittelsatz, von ganz dürftiger Erfindung, verwendet das Mittel der Repetitionsmechanik.

Nr. 4: G-dur, 2/4, Vivace.[3]) Von echt slavischem Temperament ist diese Ekloge belebt, besonders da, wo einem primitiven Baß eine derbe Tanzmelodie allein gegenübertritt:



Ähnlichen Charakter erhält durch straffe Rhythmisierung auch der langsamere Mittelsatz (e-moll).
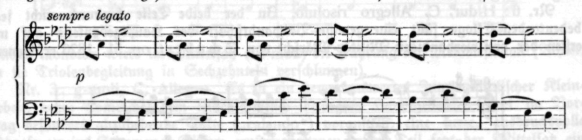
Nr. 5: D-dur, 6/8, Presto. Der erste Teil dringt durch äußerliches Passagenspiel zu tieferem Gehalt nicht vor, wogegen der Mittelsatz (h-moll) von einer echt empfundenen

---

[1]) Angezeigt: Allg. mkl. Ztg. Int.-bl. Dez. 1816, besprochen ebenda 19. 4. 1817.
[2]) Neudr. bei Pauer a. a. O. Nr. 3.
[3]) Neudr. ebenda Nr. 4.

herben Stimmung getragen wird, wie sie Tomaschek auch sonst mit ähnlichen schlichten Harmonieschritten zu erreichen sucht[1]).

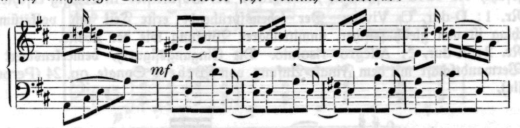
Nr. 6: Es-dur, $\frac{3}{4}$, Allegro[2]). Auf den bewegten Hauptteil, in Art eines raschen Walzers, folgt ein sehr feiner Mittelsatz, dessen Charakter bei merkwürdig gleichförmiger Motivbildung[3]) in etwa dem des Ländlers nahe kommen dürfte:



Den Rhapsodien gegenüber läßt dieses dritte Eklogenheft breiter angelegte, gesangartige Sätze vermissen. Dagegen hatte das lyrische Klavierstück Tomascheks nunmehr jene Elemente aus der volkstümlichen Musik seiner Heimat sich ganz zu eigen gemacht, die uns in fast allen folgenden Stücken als charakteristisches Merkmal, meist in der Form von scharf rhythmisierten, oft sehr knappen Motivbildungen entgegentreten. Das Idyllische, das in einzelnen Stellen und in der Stimmung ganzer Sätze der ersten Eklogenhefte geherrscht hatte, verschwand damit allerdings später fast vollständig. Dies, sowie ein Anwachsen des äußeren Umfangs, läßt deren vierte Sammlung schon deutlich erkennen, die als „Six Eglogues" op. 51, 1815 entstanden[4]), 1818 bei Peters in Leipzig erschienen[5]).

Nr. 1: a-moll, C, Allegro moderato[6]). Einem aufgeregten Satz von frischer Erfindung folgt ein schlichter, gesangartiger Teil, etwa vom Geist des Mittelsatzes von op. 41, 4, in der entsprechenden Durtonart.

Nr. 2: D-dur, $\frac{2}{4}$, Allegro vivace. Im breit angelegten, fließenden ersten Teil machen sich tanzartige Elemente wieder sehr deutlich bemerkbar:



Der Mittelsatz (d-moll) fällt durch gedrungene Knappheit von Bau im ganzen und Motivbildung im einzelnen auf.

Nr. 3: B-dur, $\frac{6}{8}$, Allegretto[7]). Weit bedeutender als der Hauptteil pastoralen Charakters ist der Mittelsatz (g-moll), mit dem beharrlich durchgeführten Rhythmus und den fein ersonnenen Klangwirkungen der Stakkatoakkorde ein Stimmungsbild von intimen Reiz.
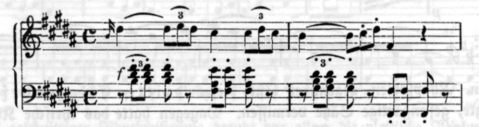
Nr. 4: F-dur, C, Allegretto. Alle möglichen Elemente volkstümlichen Einschlags, auch echte Murkibässe vereinigen sich hier und halten den Tanzcharakter ebenso den Mittelsatz hindurch fest. Eine Erfindung von seltener Frische weiß bis zum Schluß zu fesseln.

---

1) Vgl. auch op. 110, 2, Mittelsatz.
2) Neudr. bei Pauer a. a. O. Nr. 5.
3) Vgl. S. 66 Anm. 1 und S. 79 Anm. 2.
4) Selbstbiogr. 1847 S. 437.
5) Rezension: Allg. mkl. Ztg. 9. 11. 1818.
6) Neudr. bei Pauer a. a. O. Nr. 6.
7) Neudr. ebenda Nr. 7.

Nr. 5: E-dur, $\frac{6}{8}$, Allegro cantabile. Der Hauptsatz reiht sich in der Schreibweise den Mittelsätzen von op. 41, 1 und 41, 6 an, ist jedoch mehr ein bewegter Gesangssatz (Melodie in Achteln). Etwas gezwungen klingt uns heute das Pathos des zweiten Teils (e-moll, Appassionato), in Art eines reich figurierten Violinsolos zu einfacher Begleitung gehalten.

Nr. 6: H-dur, C, Allegro risoluto. In der beide Teile hindurch nicht sehr bedeutenden Ekloge fällt eine gewisse Verwandtschaft des Hauptgedankens auf mit ersten der drei vierhändigen Militär-Märsche von Schubert op. 51, 1826 erschienen:
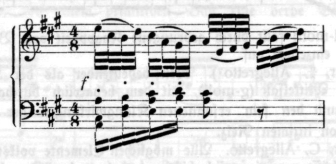


Mehr klavierpädagogischen Zwecken sollten Tomascheks „Allegri capricciosi di bravura" dienen, von denen er 1818 und 1840 je eine Sammlung (op. 52 und op. 84) erscheinen ließ. Dem virtuosenhaften, dem Konzertsaal angepaßten Stil dieser Stücke stehen auch die breit angelegten, 1818 entstandenen[1]) „Tre Ditirambi" op. 65 nahe, 1823 bei Berra in Prag erschienen[2]). Es widerstrebt uns heute einigermaßen, derartige Werke, in denen natürlich einzelne lyrische Züge und gesangartige Elemente nicht fehlen, als lyrische Klavierstücke im Sinne der anderen Stücke Tomascheks zu bewerten. Immerhin sei in diesem Zusammenhang wenigstens darauf hingewiesen, welche Bedeutung für die Anregung zu seinen Dithyramben Tomaschek wieder der Antike zuschreibt[3]).

Inzwischen hatte er die Reihe der Eklogen mit „Six Eglogues op. 63 fortgesetzt, die 1818 entstanden[4]) und 1821 bei Hofmeister in Leipzig erschienen[5]).
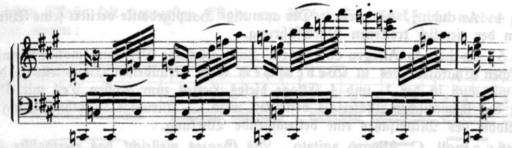
Nr. 1: D-dur, C, Vivace. Der lebenssprühende erste Teil mit volkstümlichem Einschlag ist von gleich frischer, unmittelbarer Wirkung wie der zweite.

Nr. 2: A-dur, $\frac{4}{8}$, Allegro risoluto. Die Eingangsfigur[6]), bemerkenswert durch ihre Verwandtschaft mit dem Finale-Anfang von Webers Sonate op. 24 (Perpetuum mobile),



verliert sich in allzu äußerliches Passagenwerk, woraus sich allerdings plastisch ein Zug slavischen Temperaments mit den starren Murkibässen abhebt:

[1]) Selbstbiogr. 1848 S. 487 f.
[2]) Angezeigt: Allg. mkl. Ztg. 1823 Int.-bl. August.
[3]) Selbstbiogr. a. a. O.
[4]) Ebenda.
[5]) Angezeigt: Allg. mkl. Ztg. 1821 Int.-bl. November. Neuausgabe bei Hofmeister, Leipzig 1856.
[6]) Vgl. auch u. op. 66, 2, Anfang.



Etwas monoton wirkt im Mittelsatz (fis-moll) die Führung der Melodiestimme (Achtel, in sie Triolenbegleitung in Sechzehnteln verschlungen).

Nr. 3: g-moll, C, Allegro. Es ist ein bemerkenswerter Zug musikalischer Kleinarbeit, wenn Tomaschek dem leidenschaftlich bewegten Hauptgedanken zwei im Vortrag besonders abzuhebende Takte („calando") voranstellt, eine kurze, ausdrucksvolle Phrase zweier Stimmen. Diesem ernst gehaltenen ersten Teil setzt der Mittelsatz ein farbenfrohes Stimmungsbild echt volkstümlichen Charakters (Terzenmelodik, Akzentverschiebungen) in G-dur entgegen.
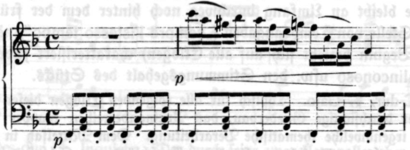
Nr. 6: C-dur, $\frac{2}{4}$, Allegro brillante. Die Wirkung dieses wie auch Nr. 4 und 5 recht oberflächlichen Stücks geht in beiden Teilen lediglich auf brillantes Spiel aus (Oktaven- und Sextengänge).

Der Gesamteindruck des Eklogenheftes op. 63 ist also zum Ende hin ein weniger erfreulicher.

Ein besseres Bild bietet die nächste Sammlung „Six Eglogues" op. 66, 1819 in Gratzen entstanden[1]) und bald danach bei Hofmeister in Leipzig erschienen.

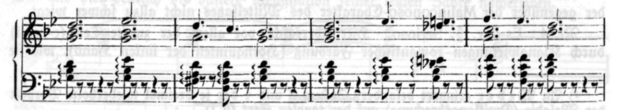
Nr. 1: C-dur, C, Allegro. Prägnante Motivbildung, namentlich nach der rhythmischen Seite und durchsichtig gegliederter Bau zeichnen den frisch empfundenen ersten Teil aus, hinter dem der zweite an Bedeutung etwas zurücksteht.

Nr. 2: F-dur, C, Allegro risoluto. Die Eingangsfigur erinnert wieder wie die in op. 63, 2 an die für Weber so typische Linienführung:



Auch im Mittelsatz ist Weberscher Einfluß erkennbar.

Nr. 3: B-dur, $\frac{12}{8}$, Allegro con brio. Auf einen bewegten ersten folgt ein merkwürdiger zweiter Teil, nach Tomascheks Angabe[2]) „durch die natürliche Sympathie der Töne, folglich auf akustischem Wege entstanden." Eine Anmerkung zu dieser Ekloge gibt nähere Anweisung über die Ausführung. Harmonikaähnliche Klänge soll der weiche Anschlag der rechten und abgerissene, starke der linken Hand hervorrufen:



Vogler könnte Tomaschek zu einem solchen Experiment angeregt haben.

[1]) Selbstbiogr. 1848 S. 493. Rezension von Rellstab: Berl. allg. mkl. Ztg. 1825. Neuausgabe bei Hofmeister 1855, auch in dessen „Sammlung von Klavierwerken 2-händig", 8. Reihe.
[2]) Selbstbiogr. a. a. O.

Nr. 4: As-dur, 2/4, Allegretto. Der anmutige Hauptgedanke verliert seine Wirkung etwas in der ziemlich trockenen Durchführung.

Nr. 5: Es-dur, 6/8, Allegro con fuoco. Zwei glückliche Dreiklangsmotive vermitteln den frischen Charakter des in Weberschem Geist erfundenen Hauptteils[1]), dessen Inhalt wie auch in der 1. und 4. Ekloge dieses Heftes zum großen Teil mit Durchführung des thematischen Materials bestritten wird. — Unruhige Rhythmisierung gibt der Melodie des Mittelsatzes eine beklemmende Wirkung.

Nr. 6: c-moll, C, Allegro agitato. Als Ganzes vielleicht das wertvollste Stück der Sammlung, im Hauptteil ein Bild bewegter Leidenschaft.

Ein Rückblick auf die beiden letzten Eklogenhefte zeigt den früheren gegenüber ein wesentlich verändertes Bild. Bald in heiteren, lebensprühenden, bald in leidenschaftlich bewegten Sätzen werden Töne angeschlagen, wie sie uns als charakteristisch für die Rhapsodien begegnet waren. Diese scheinen, vor allem aber die inzwischen entstandenen Bravourallegri op. 52 und Dithyramben op. 65 den Eklogen op. 63 und 66 virtuosenhafte Elemente im einzelnen und eine breitere Anlage im allgemeinen vermittelt zu haben. Die große Linienführung droht manchmal in der Form von Durchführungen die musikalische Kleinarbeit und damit die für das lyrische Klavierstück so wesentliche Möglichkeit zu verfeinerter Stimmungskunst zu verdrängen. Das idyllische Element vollends scheint ganz verschwunden zu sein, und so sind jene beiden zuletzt betrachteten Eklogensammlungen ihren Vorgängern, zumal den ersten Heften, recht fremd geworden.

Das muß Tomaschek selbst empfunden haben, als er den „Six Eglogues" op. 83, 1840 bei Hoffmann in Prag erschienen[2]), den Zusatztitel gab „en forme de danses pastorales". Schon auf den ersten Blick bieten sie den letzten Sammlungen gegenüber ein ganz anderes Bild. Der knapp zusammengedrängte Rahmen dieser Stücke bleibt an Umfang durchweg noch hinter dem der frühsten Eklogen zurück. An Stelle von Tempoangaben („sempre l'istesso tempo", nämlich Mälzel 92 = ♩ zu Beginn bezieht sich auf alle Eklogen) charakterisiert jeweils ein Gajo, Tenero, Malinconoso usw. den Stimmungsgehalt des Stücks.

Nr. 1: C-dur, 6/8, Gajo. Typisch für alle folgenden Eklogen dieser Sammlung ist gleich hier der durchsichtige Gliederbau, das Aneinanderreihen knapper Perioden, der Verzicht auf irgendwelche thematische Verarbeitung. Dem Mittelsatz in a-moll ist ein breiterer Raum als gewöhnlich zugestanden. Er schlägt zum Schluß wieder den pastoralen Ton an, der Tomascheks Eklogen ganz abhanden gekommen war.

Nr. 2: F-dur, 6/8, Tenero[3]). Deutlich nimmt der Hauptteil die idyllische Stimmung früherer Eklogen wieder auf, während die scharf geschnittenen Rhythmen des Mittelsatzes den Einschlag tschechischer volkstümlicher Musik erkennen lassen.

Nr. 3: B-dur, 6/8, Giochevole[4]). Über dem Hauptteil liegt eine sonnige Stimmung, der gegenüber der Malinconoso-Charakter des Mittelsatzes nicht allzu schwer wiegt.

Nr. 4: Es-dur, 6/8, Serioso. Hier überrascht vor allem der zweite Teil (c-moll) durch Klangwirkungen romantischer Färbung (Hornquinten der linken Hand), wie sie

---

[1]) An Weber erinnert besonders System 3 und 4 der je dreimal wiederholte Vorhalt der Melodie (Dreiklangsbrechung) auf der tonalen Sext (g f).

[2]) Angezeigt: Allg. mkl. Ztg. 1. 1. 1840. Rezensionen: Iris im Geb. der Tonk. 4. 9. 1840 und Jahrbücher des deutschen Nat.-vereins f. Mk. II, 1840 S. 18 (G. Schilling). Neuausgabe bei Hofmeister 1852.

[3]) Neudr. bei Pauer a. a. O. Nr. 8.

[4]) Neudr. ebenda Nr. 9.

in diesem Maße seit der ersten Ekloge op. 35 bei Tomaschek nicht wieder zu Tage getreten waren:
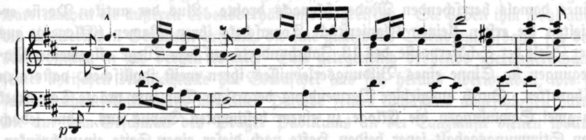


Nr. 5: G-dur, $\frac{6}{8}$, Scherzevole[1]). Diese Ekloge trifft teilweise einen humorvollen Ton und ist im übrigen ganz auf die Wirkung kurzatmiger, scharf rhythmisierter Thematik berechnet.
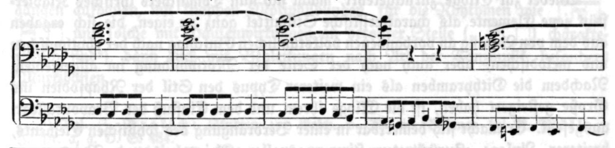
Nr. 6: C-dur, $\frac{6}{8}$, Risoluto. Das ganze Stück — es tritt wieder Weberscher Einfluß zu Tage — baut sich auf schwungvollen Rhythmen auf und zeigt, wenn auch hier das Idyllische ausgeschaltet ist, als letztes der Reihe, wie die Sammlung op. 83 teils dem ursprünglichen Wesen der Ekloge wieder angenähert ist, teils den frühsten Heften gegenüber doch einen besonderen Typ vertritt, für den, neben den pastoralen, das Vorherrschen tanzartiger Elemente — wie schon der Titel von op. 83 andeutet — sowie das Aneinanderreihen ganz knapper Gedanken, Stimmungskunst im Rahmen von Miniaturarbeit charakteristisch ist.

Noch einmal griff Tomaschek zur Gattung seiner ersten Rhapsodien zurück, denen sich die 1840 bei Berra und Hoffmann in Prag erschienenen „Trois Rapsodies" op. 110 in Charakter und Anlage durchaus anschließen[2]).
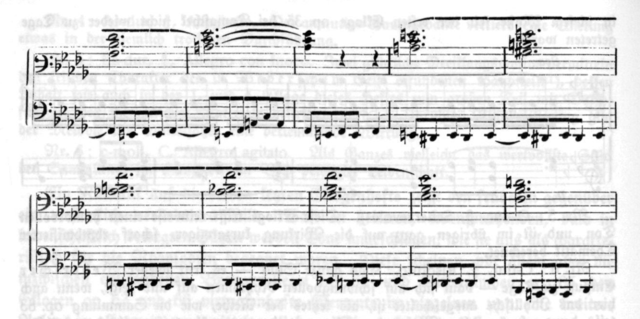
Nr. 1: d-moll, C, Allegro energico. Dem wirkungsvollen, von starker Leidenschaft getriebenen ersten Teil folgt ein gegensätzlich gehaltener zweiter, der melodisch und rhythmisch echt Tomaschekſche Züge aufweist:



Nr. 2: Des-dur, $\frac{3}{4}$, Inquieto. Der durch seine zwar klangvolle, aber wenig klaviermäßige Schreibweise etwas befremdende Hauptteil gewinnt erst gegen Ende, wo sich die starren Harmoniefolgen in Figuren auflösen, einigermaßen wärmeren Ausdruck. Eigenartig ist die herbe Stimmung des Mittelsatzes (b-moll), die Tomaschek mit schlichten Akkordfortschreitungen der rechten und einer unruhigen Begleitfigur der linken Hand erreicht und durch die Wahl der dunklen Mittellage des Klaviers noch verstärkt. Er läßt uns hier deutlich die düstere Resignation seiner letzten Jahre nacherleben.



[1]) Neudr. ebenda Nr. 10.
[2]) Neuausgabe bei Hofmeister in der oben S. 75 Anm. 1 genannten Sammlung.



Nr. 3: F-dur, $\frac{6}{8}$, Brillante. Auf ähnlichen Mitteln einfacher Harmoniefolgen beruht die Wirkung des zweiten Teils („Lamentoso"). Der Hauptsatz steht mit seiner Neigung zu äußerlicher Brillanz hinter den merklich nach Verinnerlichung des Ausdrucks strebenden anderen Sätzen der Sammlung zurück.

Wir fassen Tomascheks Schaffen auf dem Gebiet des lyrischen Klavierstücks nochmals kurz unter dem Gesichtspunkt einer Entwicklung zusammen, soweit sich eine solche verfolgen läßt:

Neben der von ihm bis 1810 und auch später noch gepflegten Sonate und Variation sollten kleine Einzelstücke die Klaviermusik vor der Gefahr einer Verflachung schützen, wie sie ihr von gehaltlosen Variationenwerken und Fantasien eines damals herrschenden Modegeschmacks drohte. Aus der antiken Poesie erhielten die ersten kleinen Klavierstücke Tomascheks ihren Namen (Eklogen), aus der Welt der Schäferpoesie des 18. Jahrhunderts auf dem Wege allgemeiner Anregungen im Sinne eines Bildungserlebnisses ihren meist idyllischen, pastoralen Charakter. Durch ausgiebige Verwendung derartiger Elemente prägte Tomaschek in zwei Sammlungen die Ekloge zu einem bestimmten Typus aus, ohne jedoch den Stimmungsgehalt jener beiden Hefte nach dieser einen Seite einzuschränken.

Ihrem heiteren Grundcharakter gegenüber lassen zwei Sammlungen Rhapsodien eine andere Stimmung, „Ernst mit Kraft und Energie gepaart" überwiegen. Typisch wird daneben für die Rhapsodien das schärfere Herausarbeiten gesangartiger Elemente durch die Kontrastwirkung sowie eine gelegentliche Erhöhung der klaviertechnischen Anforderungen.

Wieder zur Ekloge zurückgekehrt, macht sich nun Tomascheks lyrisches Klavierstück jene Elemente als charakteristische Stilmittel ganz zu eigen, die sich ergaben aus dem von Anfang an vorhandenen volkstümlichen Einschlag nach der rhythmischen und melodischen, aber auch nach der Seite der Motivbildung im allgemeinen. Nachdem die Dithyramben als ein weiterer Typus den Stil der Rhapsodien ins Große gesteigert haben, ist die Ekloge ihrem und dem Einfluß der Bravourallegri ausgesetzt. Er macht sich bemerkbar in einer Verdrängung des idyllischen Elements, breiterer Anlage, Zurücktreten stimmungsvoller Kleinarbeit und Neigung zu äußerlichen, virtuosenhaften Wirkungen.

Nach dieser vorübergehenden Entfremdung nähert Tomaschek die Ekloge wieder ihrem ursprünglichen Wesen und gewinnt, unter Beibehaltung des volkstümlichen Einschlags, vor allem durch knapperen Bau und klarste Periodengliederung neue Möglichkeiten für verfeinerte Stimmungskunst.

Mit einem bedeutungsvollen Ansatz zu weiterer Verinnerlichung des Ausdrucks in einem letzten Heft Rhapsodien klingt die Reihe der lyrischen Klavierstücke Tomascheks aus.

Alle Wandlungen, die sie im Lauf der Zeit erlebten, sind begrenzt innerhalb des Stils, wie er im wesentlichen uns schon im ersten Eklogenheft fertig entwickelt entgegentritt. Er war in der Hauptsache das Erbe Mozarts und Beethovens. Unter allen Berührungen mit Beethoven im einzelnen, am meisten nach der Seite des Rhythmischen und des klangvollen Klaviersatzes, ist besonders auf den ersten Teil der Rhapsodie op. 41, 1 hinzuweisen, deren effektvoller, pathetischer Ausdruck typisch für ein ganzes Gebiet von Tomascheks Schaffen und ohne Beethoven undenkbar ist. Mozarts Geist spricht unverkennbar aus manchem gesangmäßigen Satz. Soweit man das öfters Bizarre in Tomascheks Rhythmik und Melodik nicht allgemein dem volkstümlich-nationalen Einschlag seiner Musik zuschreiben will, darf man vielleicht bei den mitunter so knappen Motivbildungen, dem häufigen Vermeiden ausgesponnener Phrasen auch an seinen Lehrer Vogler denken[1]). Abgesehen von einer nur ganz gelegentlich erkennbaren Wirkung wohl Spohrscher Chromatik und gewissen Weberschen Einflüssen scheinen sich weitere bemerkenswerte Elemente aus der damaligen Entwicklung der Klaviermusik in Tomascheks späteren lyrischen Stücken kaum niedergeschlagen zu haben.

Seine verhältnismäßig starke Abgeschlossenheit gegenüber der Musik der Gegenwart machen die äußeren Lebensverhältnisse begreiflich. Sie haben ihm wohl auch die künstlerischen Gefahren erspart, die eine glanzvolle Virtuosenlaufbahn für den Komponisten in sich bergen konnte. Eine gelegentlich drohende Veräußerlichung seiner lyrischen Klavierstücke hat Tomaschek aus sich heraus überwunden, wie er schon früher selbstbewußt mit einer Periode seines Schaffens abgeschlossen hatte, die nur dem Geschmack des Prager Publikums an der Tanzmusik dienen wollte.

Neben die in der Hauptsache von Beethoven und Mozart übernommenen Stilelemente als Ausdrucksmittel seiner lyrischen Klavierstücke traten nun schon früh andere, die in ihrer künstlerischen Verwertung als sein persönlichstes Eigentum gelten müssen. Die Berührung mit der Volksmusik seiner Heimat hat Tomascheks Erfindungsgabe dauernd frisch erhalten. So erscheinen seine lyrischen Klavierstücke reichlich durchsetzt mit Themen, die sich ganz auf urwüchsigen Terzen- und Sextengängen aufbauen, mit knappen Motivbildungen, für die Rhythmen wie , und solche mit Pausenwirkungen an betonter Stelle ( ) charakteristisch sind[2]), dann auch mit Begleitungen nach Art der Tanzmusik, besonders Murkibässen.

---

[1]) Vgl. J. Proksch: Studien zur Gesch. d. Mk. in Böhmen bei R. Müller: J. Pr. a. a. O. S. 484.

[2]) Zu den typischsten Merkmalen in der Melodiebildung tschechischer Volksmusik gehört die häufige Unterteilung des ersten Taktviertels. S. o. S. 66 Anm. 1 und S. 73.

Man könnte auch die verschiedenartigen Schreibweisen gesangmäßiger Stellen, namentlich die Verschlingung von Melodiestimme und Triolenbegleitung in der rechten Hand, obwohl sie damals nichts Neues bedeuteten, insofern ein Tomaschek eigenes Stilelement nennen, als er sie gerade für das lyrische Klavierstück in wirksamster Weise fruchtbar machte.

Unter Tomascheks lyrischen Klavierstücken lassen sich mindestens vier Typen einigermaßen gegeneinander abgrenzen: Die frühen Eklogen meist mehr heiteren Charakters mit starker Betonung des idyllischen Elements (op. 35, 39); die letzten Eklogen (op. 83) durch einen Einschlag aus der volkstümlichen Musik bereichert und mit ihrem durchsichtigen Periodenbau für stimmungsvolle Kleinarbeit besonders geeignet, beide Typen mit geringen klaviertechnischen Anforderungen; dann die Rhapsodien (op. 40, 41, 110), die leidenschaftliche, kräftigere Töne anschlagen, gesangartige Elemente schärfer hervortreten lassen und mit anspruchsvolleren Mitteln arbeiten; endlich die breit angelegten, ihrem virtuosenhaften Gepräge nach dem Konzertsaal angemessenen Dithyramben (op. 65). Mit den ihnen zu Grunde liegenden Bildungserlebnissen, vielfach aus der Welt der Antike, tragen diese verschiedenen Typen eigenartige Züge von Tomascheks künstlerischer Persönlichkeit zur Schau.

Worin beruht nun die historische Stellung seiner lyrischen Klavierstücke?

Wir beobachten zunächst, daß sich hier zum ersten Mal ein Komponist dem lyrischen Klavierstück in größerem Umfange zuwendet und daß diese Gattung der Klaviermusik 40 Jahre seines Schaffens in entscheidendem Maße beherrscht. Nicht weniger als acht Hefte lyrischer Klavierstücke waren, wenn wir von den Dithyramben noch absehen, vor dem Erscheinen von Schuberts ersten Impromptus (Anfang Dezember 1827) veröffentlicht, vier Hefte vor dem Auftreten Fields mit seinen Nokturnen (1814). Daß aber Tomaschek nur als Vorläufer Schuberts auf jenem Gebiet in Betracht kommt, wird in der Folge noch zu zeigen sein[1]). Als Vorbilder für Mendelssohns Lieder ohne Worte[2]) scheiden die Eklogen und Rhapsodien, wie schon gleich hier bemerkt sei, aus.

Vergleichen wir sie nun mit den vereinzelten Erscheinungen vor 1800, die man unter Umständen als lyrische Klavierstücke ansprechen kann, so ist es Tomaschek, der die von Beethoven in so hohem Grade gesteigerten Ausdrucksmittel auf ein bestimmtes Gebiet der Klaviermusik übertrug und damit neue Wege erschloß, im Rahmen kleiner Formen seelisches Erleben zu besonders prägnantem Ausdruck zu bringen. Klar hat er erkannt, daß sich hierbei differenzierte Stimmungen gelegentlich besser durch die Technik der Kleinarbeit als auf dem Wege der großen Linienführung einfangen lassen. Es fehlt in einigen Eklogen sogar nicht

---

[1]) Den erstmaligen Hinweis Scheiblers und auf dessen Veranlassung Heubergers (s. o. Lit.-verz.) auf jene Bedeutung T.s in der Geschichte der Klaviermusik scheint bisher nur Breithaupt a. a. O. S. 517 Anm. 2 beachtet zu haben.

[2]) Nach irrtümlicher Auffassung von Laurencin: Neue Ztschr. f. Mk. 1859 I S. 169, Batka: Die Mk. in Böhmen S. 42, Niemann: Klavierbuch a. a. O. Irreführend ist auch die historische Einstellung T.s als Klavierkomponist bei Köhler: Der Klavierunt. 2. Aufl., Leipzig 1877 S. 16, 30 im Zusammenhang einer Richtung, die über L. Berger, Fr. Schneider und K. Löwe schließlich zu Mendelssohn führen soll.

an einem Verweilen bei Einzelwirkungen rein klanglicher Natur (op. 35, 1, 83, 4), bei denen man von romantischer Färbung sprechen möchte. Ein besonderes Stimmungsmoment enthielten natürlich auch die Elemente volkstümlichen Einschlags, die in diesem Maße dem lyrischen Klavierstück ebenso neu waren, wie Tomaschek überhaupt als einer der ersten (nach Dussek[1]) aus den Quellen der tschechischen Nationalmusik für die Klaviermusik geschöpft zu haben scheint.

Eine gewisse Ungleichheit ihres künstlerischen Wertes macht sich allerdings oft schon zwischen den einzelnen Teilen mancher Eklogen und Rhapsodien geltend. Insbesondere verfolgen die Eklogensammlungen op. 47, 51, 63 und 66, bei denen die Züge der aufgestellten vier Typen nur undeutlich zu erkennen sind, weil sie sich hier vermischen, teilweise allzu offensichtlich äußerliche, virtuosenhafte Zwecke. Gelegentlich scheint es, als habe Tomascheks Abgeschlossenheit gegen den Strom der Zeit und vor allem sein starkes Selbstbewußtsein einigermaßen seinen kritischen Blick für die eigene Leistung getrübt.

Zuweilen vermißt man auch ein innigeres Verhältnis des Komponisten zu seinem Instrument (unklaviermäßige, eher orgelartige Schreibweise einiger Eklogen und Rhapsodien), als es für einen Schöpfer lyrischer Klavierstücke erwünscht erscheint. Eine restlose Verinnerlichung dieser von ihm schon so reich ausgebauten Gattung aus dem eigenen seelischen Erleben und dem Geist des Klaviers heraus ist also Tomaschek nur teilweise, nicht aber im Ganzen gelungen.

Wenn Tomascheks lyrische Klavierstücke so rasch in Vergessenheit gerieten, so lag das nicht zuletzt am raschen Verschwinden der Originaldrucke vom Musikalienmarkt. Einige Hefte retteten sich noch einmal (spätestens um 1870) in heute auch schon meist vergriffene Neuausgaben, während E. Pauers Auswahl von 10 Eklogen (London, Augener) nur teilweise glücklich zu nennen ist. Immerhin wurde gelegentlich versucht, die Aufmerksamkeit der klavierspielenden Welt auf die Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben zu lenken[2]). Insbesondere befürwortete Prochazka[3]) aufs wärmste ihre Wiederbelebung in Haus- und Konzertmusik.

Die suggestive Wirkung von Tomascheks Persönlichkeit auf weite Kreise bezeugt die Nachahmung seiner lyrischen Klavierstücke unter seinen Schülern, bei Prager Komponisten und auch sonst[4]). Weniger die Ekloge (s. o. S. 62 Anm. 1) als die Rhapsodie wurde das Opfer vieler, oft recht oberflächlicher, ja trivialer Nachschöpfungen. Etwas von Tomascheks Geist lassen noch die Rhapsodien seines Lieblingsschülers A. Dreyschock (op. 37, 38, 40, 98)

[1]) Siehe die Finales in dessen Sonaten op. 35, 3 (1795?) und op. 70 (1808 erschienen). Vgl. L. Schiffer: J. L. Dussek, seine Sonaten und Konzerte. Diss. München 1914 S. 52.

[2]) So von Laurencin a. a. O., K. Debrois van Bruyck: Repertorium a. a. O., Weitzmann a. a. O., Gehring a. a. O. und A. Ehrlich: Berühmte Klav.-spieler der Verg. u. Gegenw., Leipzig 1893 S. 346.

[3]) Arpeggien a. a. O.

[4]) A. B. Marx (Rezension von Beethovens Bagatellen op. 112, Cäcilia I, 1824 S. 140) nennt die Ekloge unter den neuerdings gemachten Versuchen, neben der Sonate andere Formen für „freiere Ergüsse" zu suchen. W. Georgiis Behauptung (Weber als Klavierkomp., Leipzig 1914 S. 25 Anm. 7), „die Rhapsodien und Eklogen von T. fallen mehr durch ihren Titel auf, als daß sie etwa auf die Folgezeit eine Wirkung ausgeübt hätten", trifft schon im Hinblick auf Schubert, erst recht aber für T.s Schüler nicht zu.

erkennen. Ein anderer Schüler, J. Tedesco, schrieb eine Rhapsodie „Passioné" op. 52[1]). A. K. Lickl veröffentlichte „Rhapsodien" op. 27 und op. 40[2]), J. C. Keßler „4 Etudes rapsodiques" op. 51[3]), K. Grillparzer „Rhapsodien" op. 1[4]). Tomascheks Vorbilder mögen auch Seyfried und Moscheles wenigstens zur Namengebung ihrer Rhapsodien[5]) angeregt haben, ebenso A. Schmitt für seine „Rhapsodien in Übungen" op. 62 (1826).

Unter Tomascheks Schülern nennt Prochazka[6]) H. Hampel, der ebenfalls „3 Rhapsodien" op. 16 schrieb, als den bedeutendsten neben Dreyschock. Sicher aber überragt sie alle als Persönlichkeit mit Schöpfungen von bleibendem Wert der zu ihren Gunsten allzuoft vergessene J. H. Worzischek.

---

[1]) Wurzbach: Biogr. Lex. des Kaisertums Österr. XLIII S. 183.
[2]) Ebenda XL S. 89.
[3]) Ebenda XI S. 201 Vgl. auch bei K. die Tempobezeichnungen „Allegro rapsodique" („3 Bagatellen" op. 30, 3) und „Allegro rapsodico con brio" („4 Pensées fugitives" op. 72, 1).
[4]) Ein Bruder des Dichters. Rezension: Allg. mkl. Ztg. 1. 8. 1832.
[5]) Von beiden je eine Rh. handschr. (1822 und 1823) im Archiv d. Ges. d. Mkfr., Wien.
[6]) Arpeggien a. a. O.

(Fortsetzung und Schluß im nächsten Heft.)

Felipe Pedrell zum achtzigsten Geburtstage

Von

Johannes Wolf, Berlin

Am 19. Februar vollendet Felipe Pedrell sein achtzigstes Lebensjahr. Die deutsche Musikwissenschaft sendet dem Meister herzlichste Grüße und freundliche Wünsche für sein ferneres Wohlergehen. Sie fühlt sich ihm durch Methode und Ziel aufs engste verbunden. Gleichgerichtetes Streben vereinte uns vor dem Kriege in langjähriger gemeinsamer Arbeit im Bereiche der Internationalen Musikgesellschaft, und treues Festhalten am alten Plane führte uns im Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg, deren außerordentliches Mitglied der Jubilar ist, wieder zusammen.

Wir begrüßen in Felipe Pedrell den vornehmsten Musiker und Musikwissenschaftler Spaniens. 1841 in Tortosa geboren, begann er mit 7 Jahren seine musikalische Laufbahn als Chorknabe an der Kathedrale. Hier brachte ihn der tägliche Dienst mit alter und neuer Kunst in Berührung. Sehr bald regte sich sein Schaffenstrieb. Als Fünfzehnjähriger erlebte er seine Erstaufführung; seine Kameraden sangen ein dreistimmiges Stabat mater seiner Arbeit. Weltliche und geistliche Kompositionen, vokale und instrumentale Werke, kleine und große Formen folgten in buntem Wechsel. Vom einfachsten Tanze und Liede bis zur Symphonie und Oper machte er sich die ganze Technik untertan und schuf mit ihr bedeutsame Werke.

Seine schriftstellerische Tätigkeit setzte mit dem Jahre 1866 ein; ästhetische und biographische Beiträge erschienen in der Zeitschrift „La España Musical", als einer der ersten der Nekrolog auf seinen 1867 dahingeschiedenen Lehrer Juan Antonio Nin. Von späteren Versuchen der Lebensbeschreibung seien seine Mozart-Monographie und seine „Jornadas de arte" sowie seine „Orientaciones" besonders erwähnt. Bald meldete sich auch der Theoretiker zum Wort; in die musikalische Erziehungslehre griff er ein mit seiner „Gramática Musical" vom Jahre 1872. Und noch später diente manche Schrift dem Unterrichte wie sein „Diccionario técnico de la música" 1894 und seine „Prácticas preparatorias de instrumentación" 1902. Als schaffender Musiker zog ihn die Oper besonders an. 1868 kam seine erste Fassung von „L'ultimo Abenzeraggio" heraus, 1874 „Quasimodo", 1878 „Cleopatra", 1888 „Little Carmen", 1889 „Mara", 1890—91 seine Trilogie „Los Pirineos", 1903 sein „Celestina", zu schweigen von der Komposition vieler Zarzuelen und lyrischer Szenen. Schon 1868 galt Pedrell als ein treuer Anhänger Wagners. Wie dieser für Deutschland, so suchte er für Spanien eine nationale Oper zu schaffen, völkisch im Stoffe,

aber auch in der Musik. Er griff zu einem katalanischen Stoffe „Lo comte de Foix y Raig de Lluna" von Victor Balaguer, griff zur Verwendung volkstümlicher und bodenständiger Weisen, um ein echtes heimatliches Kolorit zu schaffen, benutzte überkommene Weisen wie eine Villanella Spagnuola aus Stefani's „Affetti amorosi", eine alte katalanische Chanson „Lo comte l'Arnau", alte Formen wie den tenzos, die folia und anderes mehr. Der Historiker führte dem schaffenden Meister in „Los Pirineos" die Feder.

Zahlreich sind seine Arbeiten auf dem Gebiete der Musikgeschichte. Besonders rege wurde seine historische Tätigkeit im Zusammenhange mit seiner Stellung als Lehrer für Ästhetik und Musikwissenschaft am Kgl. Konservatorium zu Madrid. Treffliche Studien erschienen in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft. An erster Stelle sei die aus der „Musica" des Francesco Salinas geschöpfte Arbeit „Folklore musical castillan du XVIe siècle" genannt. Aber auch die Studien „La Festa d'Elche ou le drame liturgique »La Mort et l'Assomption de la Vierge«" und „La musique indigène dans le théâtre espagnol du XVIIe siècle", um nur ein paar herauszuheben, sind voll der interessantesten Ergebnisse und haben unsere Erkenntnis wesentlich gefördert. Vergessen sei auch nicht sein 1901 bei Gili in Barcelona erschienener „Emporio científico é histórico de Organografia musical antigua española", der eine Fülle unbekannter spanischer Materialien, alte Inventarien usw. zum ersten Male vorlegt.

Am vollendetsten gibt sich der Historiker Pedrell aber unstreitig in seinen Ausgaben alter Musikwerke. Hier knüpft er an die Tätigkeit von Hilarion Eslava an, der mit seiner „Lira sacro hispana" kräftig für die Verbreitung alter spanischer Musik eingetreten war. Schon 1892 hatte Pedrell für seinen Vortrag „Nuestra música en el siglo XV" im Athenäum zu Barcelona so manchen alten Satz übertragen. Mitte 1894 erschienen seine ersten Bände der Anthologie „Hispaniae Schola musica sacra" mit Werken von Morales und Guerrero, denen bis 1898 weitere 6 Bände mit Kompositionen von Antonio Cabezon, Perez und Fauxbourdon-Sätzen verschiedener Meister folgten. 1897/98 trat er mit seinem „Teatro lírico español anterior al siglo XIX" hervor, und 1902 setzte seine Gesamtausgabe der Werke Tomas Luis de Victoria ein, die mit dem 8. Bande 1913 ihren Abschluß fand. Zeigte sich in der Herstellung des musikalischen Textes Pedrell als ein vorsichtig arbeitender und kritisch abwägender Musikphilologe, so beweisen die Einleitungen seine Begabung für die Musikbibliographie. Schon seit seinem ersten Römer Aufenthalt als Preisträger der „Sociedad Económica de Amigos del Pais de Valencia" und später auf Reisen nach Paris und anderen Kulturzentren war er ein fleißiger Benutzer der Bibliotheken. Seine trefflichen bibliographischen Kenntnisse leuchten aus allen seinen Ausgaben und so manchen Einzelforschungen wie seinen „Estudios de bibliografia musical" 1886, seinen „Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles" 1897 und seinen „Músichs vells de la terra" 1904, zu schweigen von ähnlichen kleineren Arbeiten, hervor. Eine Glanzleistung stellt sein „Catálech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona" dar, der 1908/09 erschien.

Aber auch als Kritiker und Redaktor hat sich Pedrell frühzeitig betätigt. Von seinen Besprechungen liegt eine nicht uninteressante Auslese in den „Musiquerias" von 1906 vor. Bedeutend ist sein Anteil an der spanischen Publicistik. Immer von neuem versucht er es, mit Zeitschriften auf die Hebung der musikalischen Bildung hinzuwirken. Erinnert sei nur an seine Mitarbeit an dem Organ „La España musical", an den „Notas musicales y literarias", an der „Ilustracion Musical Hispano-Americana", am „Diario de Barcelona", an der „Música Religiosa en España" und anderen Zeitschriften mehr.

Wir sehen den Meister für alle Gebiete der Musik eintreten. Als Praktiker strebt er höchste Ziele an, als Theoretiker wirkt er vorbildlich, als Kritiker wie als Historiker und als Herausgeber leistet er Hervorragendes und hat die Kenntnis der spanischen Musikgeschichte aufs bedeutsamste gefördert. Dafür ist ihm nicht nur sein Vaterland verpflichtet, dafür sind wir ihm alle zu herzlichem Danke verbunden.

Ein Katalog zu den Werken von Felipe Pedrell

als

Festgabe zu dessen 80. Geburtstag 19. Februar 1921

Mitgeteilt von

Alfred Reiff, Stuttgart

1856.

1) Stabat mater dolorosa für 3 Stimmen. 2) Danza habañera für kleines Orchester.

1857.

3) Coros u. Terceto — Aria aus dem Trovatore v. Verdi — für kl. Orch. 4) Julia, Gesang mit Klavier. 5) Misa, für 2 Altstimmen u. Orgel.

1858.

6) Duetto aus Trovatore; Duetto aus Rigoletto für kl. Orch. 7) Galopp für Klavier zu 4 Händen. 8) Despedida, Gesang mit Kl. 9) Carnaval, Sammlung v. Tanzstücken für kl. Orch. 10) Misa en g-moll für 3 St. u. Orgel. 11) Stabat mater, für Chor u. kl. Orch.

1859.

12) Potpourri über Motive aus Lucia, für Flöte u. Klavier. 13) Contradanza coreada — Vals — Polka für kl. Orchester. 14) Carnaval, Sammlung von Tanzstücken für kl. Orch. 15) Marcha funebre für Blechinstrumente. 16) Coros de la Loa patriotica „La voz de España" (Text v. Altadill) mit Begleitung von Blechinstr.

1860.

17) Carnaval, Sammlung von Tanzstücken für kl. Orchester. 18) Paso doble für Militärkapelle. 19) Vals für Klavier. 20) Dos recreaciones über Motive aus dem Trovatore und Linda für Flöte u. Klavier. 21) Salve regina für 3 St. u. Orgel. 22) Himno á los voluntarios catalanes.

1861.

23) Colección de piezas de baile para flauta y piano. 24) Rosario für 4 St., Orchester u. Orgel. 25) 3 Ave Maria f. 3 St. u. Orgel. 26) Letrilla para el Mes de Maria, f. 3 St. u. Orgel. 27) Misa f. 3 St. u. Orgel. 28) Album del pianista — Estudios y caprichos para flauta — Horas de recreo f. Gesang u. Kl. 29) Misa en a-Dur, f. 3 St. u. Orgel.

1862.

30) Un pensiero, variierte Melodie f. Klav. — Primo capricho in Form des Walzers f. Klav. — El canto del trovador f. Klav. 31) La Serenata — La ermita, 2 Balladen über Texte von Uhland (in Übersetzung) f. Gesang u. Klav. 32) Dixit dominus — u. Magnificat, Vesperpsalmen f. 4 St. u. Orgel. 33) Despedida — y Gozos al Sacramento f. 3 St. u. Orgel. 34) El canto de la ronda — El canto del pescador — Nocturno en do sost. menor, charakteristische Themen f. Klavier. 35) Amores en el desierto, Melodie f. Ges. u. Klav. (vgl. 119 in der Sammlung Noches de España). 36) Melodias caracteristicas f. Klav. 37) Gran Vals u. Romanza original f. Klav. 38) Fantasia über Motive des Pirata f. Harm. 39) Quintett aus Luisa Miller, Transkr. f. Harm. u. Klav. 40) Zwei Benedictus à duo u. Orgel

— Benedictus f. Baß-Solo u. Orgel — Aria al Sacramento f. Bariton u. Orgel. 41) Piezas para órgano (Orgelstücke). 42) Miserere f. 4 St. 43) 11 Trios, Transkript. f. 2 Violinen u. Violoncello aus versch. Kompos. von Weber, Mozart, Beethoven, Della Marie, Grétry, Haydn, Pedrell (Allegro scherzando).

1863.

44) Danza habanera f. Klav. 45) 6 Valses, deutsche Nachahmungen f. Klav. 46) Despedida, Melodie f. Ges. u. Klav. 47) Cibavit eos — Benedictus f. 3 St. u. Orgel. 48) 3 Melodias f. Ges. und Klav. von Heine (Pescadorcita — Fischerin, — Cuando me miro entus ojos — Wenn ich in deine Augen schau — Eres, niño — Nun, mein Kind). 49) Melodia variada über ein Thema aus Rigoletto f. Klav. 50) Fantasia über Motive aus Sonámbula für Harm. u. Klav. 51) 7 Melodias para canto y piano (Acuérdate, Ilusión, Meditación, Cuando la noche, Qué més anhelas, la separación, Siempre la cierro los ojos). 52) Concerto f. Klav. 53) 4 Mazurkas, f. Kl. 54) Gran Vals, E-moll f. Kl.

1864.

55) Impromptu en si bemol (ed. Vidal y Roger). 56) Impromptu en F-dur. 57) Jeannies, Ballade f. Klav. 58) Krakoviano f. Klav. 59) 6 Mazurkas f. Klav. 60) 6 Kompos. f. Klav.: Rondó, 2 Romances, 2 Nocturnos, Marcha fúnebre en F-moll. 61) 6 Lieder f. Klav. u. Ges.: Solitario en et Norte (Einsamkeit im Norden von Heine in Übersetzung) Ay, á la media noche (Ach, mitten in der Nacht, od. um Mitternacht übers. Text v. Heine) En sueños he llorado (Ich hab' im Traum geweinet v. Heine), Hay un flor, Suspiro (in Noches de España s. 119), Porque dime. 62) Ave Maria, f. Klav. u. Ges. 63) Ecos de Italia, 5 Melodien: Un addio, Dal primo dì, Barcarola, Amor lo sà, Vo solcando un mar crudele. 64) Sonata f. Kl. 65) Melodia para canto y P.: Melancolía, Barcarola, Balada „Yo estaré muerto". 66) Misa en sol mayor f. 3 St. u. Orgel. 67) 3 Transkript. f. Klav. über Themen aus d. Propheten, Rigoletto u. dem Troubadour. 68) Fantasia f. Harm. u. Klav. über Themen aus I Capuletti. 69) Gozos á Santa Mónica, Padre nuestro, Ave Maria y Gloria Patri f. 3 St. u. Orgel.

1865.

70) Fantasia über Themen aus Lucrezia, f. Harm. u. Klav. 71) 8 Mazurkas f. Klav. 72) Alleluia, Kompos. in Form eines Oratoriums, f. 4 St., Chor u. Orgel über einen Psalm Davids; 12 Nummern; (Nr. 3 f. Sopran u. Bariton ist im 4. Akt der Oper Quasimodo gleichfalls verwendet). 73) 3 Mazurkas f. Klav. 74) 3 Gozos, 3 Padre nuestro u. Ave Maria f. 3 St. u. Orgel. 75) Tema variado y Allegro scherzando über Themen aus Faust f. Klav. 76) Recuerdos del pais (Landerinnerungen), Fantasía über ein Volkslied f. Klav. 77) Misa en do mayor f. 3 St. u. Orgel. 78) El ruiseñor (Nachtigall), Sammlung von Lieder f. Klav. (Text von José Selgas).

1866.

79) Scherzo — Vals en re bem. f. Klav. (ed. Vidal y Roger). 80) Kirie de una Misa en do mayor f. 4 St. u. Orgel. — O sacrum convivium f. 3 St. u. Orgel. — Himno al Sacramento f. 4 St. u. Orgel (Text v. J. B. Altès). 81) 2 melodias f. Ges. u. Klav. (Acuérdate de mi, Dichtung von J. Verger Tua mor). 82) Lian-lian, bluette-mazurka f. Klav. 83) Cantos de la infancia, Melodien f. Ges. u. Klav. über moralische u. religiöse Texte. 84) Scènes p. piano: 1. Je sècherai tes larmes; 2. Calme ma douleur; 3. Gallopata. 85) Rigodons über Miréo f. Kl. zu 4 H. — Estela, Mazurka f. Klav. 86) Piezas sueltas (Ausgewählte St.) f. Orgel. 87) Estudios melódicos p. Piano (1. Serie). 88) Vexilla, Himno f. Chor u. kl. Orch., desgl. Stabat Mater. 89) Misa en do may. f. 3 St. (Diskant) u. Orgel. 90) 1. Laudate Dominum f. 4 St. u. Orgel; 2. Iste confessor, himno f. 4 St. u. Orgel; 3. Gozos al Beato J. Berchmans f. 4 St. u. Orgel; 4. Tantum ergo f. 4 St. u. Orgel; 5. Tantum ergo y Genitori desgl.; 6. Himno al Beato Berchmans desgl.; 7. Himno Te Deum f. 4 St. u. Orgel. 91) Dolora, Mazurka f. Klav. (Alier). 92) Dos salmos: Dixit

Dominus y Magnificat f. 4 St. u. Orgel. 93) Apuntes y observaciones sobre estetica musical (Sammlung von Artikeln veröffentl., in der Zeitschrift „La España Musical, ed. Vidal y Roger, Barcelona. 94) La Opera (aus der Sammlung in derselben Zeitschrift).

1867.

95) Et arte del compás, Studien f. Klavier zu 4 H. 96) Embriaguez, Melodie f. Kl. u. Ges. 97) Fantasias über Opernthemen f. Kl.: 1. Traviatta. 2. desgl. 3. Mirella. 4. Ballo in maschera. 98) Hojas de Album, freie Transskriptionen in Form kleiner Fantasien über die berühmtesten Opernmelodien, davon später veröffentl. 1. Trovatore. 2. Roberto. 3. Marcha Profeta. 4. Faust, versch. Serenaden. 5. Ernani. 6. Faust (ed. Alier). 99) Estudios melódicos f. Kl. (2. Serie). 100) Himno á Santo Tomás f. 3 St. u. Orgel. 101) Esquisses symphoniques p. P. à 4 m. 102) Pieza para ofertorio (f. kleine Musikkapelle). 103) Necrología, Antonio Nin (der Lehrer Pedrells), neugedruckt in „La España Musical". 104) Hojas de Album (2. Serie). 105) Reposta á la cansó de Teresa, Melodie f. Ges. u. Kl. (Gedicht von Verger). 106) Christus natus — Hodie Christus — Gozos al Niño Jesús f. 3 St. u. Orgel. 107) La música del Porvenir (auf das Drama R. Wagners bezügl., ed. im Almanaque 1868 der España Musical).

1868.

108) Misa de Requiem f. 3 St. und kl. Orch. 109) Die Oper: El último Abencerraje, erste Partitur, 4 Akte, Text von Altés.

1869.

110) Dos Misas en do may. u. en do men. f. 4 St. u. Orgel. 111) Lamentaciones f. 4 St. u. Harm. 112) Nocturno en la bem.-may. f. Kl. 113) Christus factus est, Graduale f. 4 St. u. Org.; 1876 in der Lira del Santuario, 1882 im Salterio-Sacro-Hispano (ed. Alier). 114) Revistas musicales, verschiedene humoristische Aufsätze, veröffentl. in La España Mus.

1870.

115) Die Oper: El último Abencerraje (it. Text von Casamayor, Revision der primitiven Partitur mit neuem Plan und neuen Nummern). Vom Autor 1884 vernichtet. 116) Senza speme — Ave Maria — 2 Melodien (Text von Figueras de la Costa). 117) Fantasia über Themen aus dem Abencerraje f. Kl. zu 4 H.

1871.

118) Varias compos. religiosas, f. 3 St. u. Orgel. 119) Noches de España, 6 Melodien f. Ges. u. Kl. (ed. Vidal y Roger). 120) Tres Lieder f. Ges. u. Kl. (1. Anhelo — Sehnsucht v. Goethe. 2. Los sonidos de tu boca. 3. Está cayendo la tarde). 121) Elegia f. Kl. 122) Couronnement, marche-hymne à grand orchestre (si be moll). 123) desgl. Fête — beide mit dem Pseudonym Delpler aufgef. in Barcelona.

1872.

124) Cartas á un amigo sobre la música de Wagner (Briefe an einen Freund . . ., veröffentl. in La España Music.). 125) Gramática Musical ó Manual expositivo de la teoría del Solfeo, in Form des Dialogs (Domenech, Barc., 3. Aufl. 1883 unter Mitwirkung von Campano. 126) Los Poemas del Pianista, 1. Bd. Beethovens Klaviersonaten, eine kleine kritische, enzyklopädische, biograph. u. anekdotenhafte Ausgabe; Vidal y Roger, Barcel., 194 S. 4°. 127) Dos tiempos einer Sinfonie in re may. 128) Scherzo fantastico f. groß. Orchester, (die Orchestrierung von 101, Nr. 8. Scherzo). 129) Algunos composiciones, einige original, f. Harm. u. Kl. arrangiert. 130) 1. u. 2 Nocturno mit dem Namen Delpler (Vidal y Roger, Barcel.). 131) El Arúdo y Eurique, 2 leichte Walzer f. Kl. (Vidal y Roger, Barel.). 132) Himno á la Virgen, litogr. in Tortosa.

1873.

133) Dos Nocturnos — Trio f. Violine, Violoncello, Kl. u. Harm. 134) 6 Nummern einer Operetta bufa Les aventures de Cocardy (Nr. 5 Sérénade wird später im 3. Akt des ultimo Abencerraje eingeführt. 135) Orchestration der opereta bufa El diplomático (später Lluch-Llach genannt). 136) 2 Transskriptionen f. Harm. u. Klav. 1. Preludio Lohengrin, 2. Rhapsodia v. Liszt. 137) La Fantasma groza (Arrangement v. Coll y Britapaja der opereta de Lacome, „Dot mal placée"), Chor, Minueto u. Polka. 138) Lluch-Llach, Zarzuela catalana in 2 Akten, unter dem Namen Offenbach aufgeführt. 139) Ells y Ells, Zarzuela catalana in 1 Akt (Text v. Joaquín Riera). 140) Nuevos numeros für la Fastasma groga (vgl. 137): Marcha, Minueto, Polka, Vals u. Galop. 141) Einige Nummern zu der Zarzuela catalana: Lo rey tranquil. 142) La veritat y la mentida Zarzuela catalana in 3 Akten. 143) La guardiola, Zarzuela in 3 Akten (Arrangement v. Vidal y Valenciano).

1874.

144) L'ultimo Abenzeraggio, neue Umarbeitung der Oper (ital. Text v. Fors) mit neuen Nummern, aufgeführt im Teatro del Liceo, Barcelona 14. April (ital. u. span. Text ed. Gorchs). Separat-Druck: Romance morisco des 2. Aktes, Arioso u. Romanze des 3. Aktes. Partitur gestochen, nicht veröffentlicht. Die Oper besteht aus 23 Nummern. 145) Quasimodo, opera in 4 Akten, ital. Text v. Barret, aufgeführt am 20. April 1875; 29 Nummern; ital.-span. Text, ed. Gorchs. Gestochen Nr. 3 Preludio u. Romance f. Bariton 15. Vals coreado. Nr. 16. Marcia dei matti.

1875.

145[a]) Elegía á Romea f. großes Orchester zum Todestag des großen Schauspielers (ed. Bernareggi). 146) Elegía á Fortuny f. Violine, Violoncello, Klav. u. Harm. zur Erinnerung an den Todestag des Malers F. (ein Arrangement von Nr. 133). 147) Meditación fúnebre f. gr. Orch. auf den Todestag von José Masriera. 148) Chant du soir — Chant du matin, f. Quartett (Violine, Violoncello, Klav. u. Harm.). 149) Canto doloroso, Dolores y Salve dolorosa f. 4 St., Quartett (Viol., Violoncello, Klav. u. Harm.). 150) Himno á Santa Teresa, f. 4 St. u. Harm.; ebenso f. kleines u. großes Orchester; Dichtung von Altés (ed. Bernareggi). 151) Varias comp. de música religiosa: Misa corta, Gozos y Cántico al Corazón de Jesús — Himno á la Virgen — Canto á la Virgen. 152) Plegaria á la Virgen, Dichtung von Ribera (ed. Faustino Bernareggi). 153) Salve Regina, f. Solo u. Alt-Chor, Quartett u. Harm. Herausgeg. in den Veröffentlichungen der Academia Bibliográfica Mariana in Lérida, daselbst im öffentl. Wettbewerb preisgekrönt; desgl. später im Salterio Sacro Hispano. 154) Balada f. Ges. u. Klav. Dichtung von Luis Roca. 155) Neues Arrangement des Finale des 3. Aktes der Oper L'ultimo Abencerraggio. 156) Lágrimas, Melodie f. Ges. u. Klav. Text von Toro (ed. Vidal-Roger).

1876.

157) Misa solemne de Gloria f. 3 St. u. Solo (Sopr., Tenor, Baß), Chor, großes Orch. Harfe u. Org. Für Stimmen u. Orgel red. (ed. Lucca, Mailand). 158) Motete Bone Pastor f. 4 St., Chor, gr. Orch. u. Org. 159) Misa da requiem f. 4 St. u. Chor im a cappella-Stil; veröffentl. im Salterio. 160) Te Deum f. 4 St., Chor, gr. Orch. Harfe u. Org. (die 4 letzten Kompositionen wurden in dem von der Sociedad de Amigos del País in Valencia eröffneten Wettbewerb preisgekrönt und bei der Jahrhundertfeier der Gesellschaft aufgeführt.) 161) Mila, Sinfonie für gr. Orch. (aus den Esquisses op. 101 entstanden). 162) A Santa Teresa de Jesús, relig. Melodie f. Solo, Harmon. od. Klav. (ed. Bernareggi) — Orientale. 163) Orientales, Dichtung von V. Hugo, f. Ges. u. Klav.: 1. Estase. 2. Sarah. 3. Volu. 4. Grenade. 5. Chanson des Pirates. 6. La Captive. 7. Adieux de l'hôtesse arabe. 8. Attente. 9. La sultane favorite. 10. Les bluets. 11. Clair de lune. 12. Chant malai (ed. Lucca, Mailand). 164) Réverie, Oriental f. Ges. u. Klav. (für eine beabsichtigte

Oper „Trilby" bestimmt). 165) Monographie über Mozart für die Fortsetzung der Serie „poemas del pianista". 166) Consolations, Dichtung von T. Gautier, f. Ges. u. Klav.: 1. L'échelle d'amour, Sérénade. 2. Balade. 3. Sultan Mahmoud. 4. L'esclave. 5. La fuite. 6. Gazhel. 7. Boléro. 8. Les papillons. 9. Absence. 10. La dernière feuille. 11. La chanson du pêcheur. 12. Le spectre de la rose. (ed. Lucca, Mailand).

1877.

167) Viajes artístico-humorístico-musicales por Italia por un Doctor Sambuco — davon veröffentl. in einigen Zeitschriften die 3 Artikel: Addio Genova — Paseos por las calles de Roma — Más paseos. 168) La veu de las montanyas, sinfon. Szenen f. gr. Orch.: 1. La matinada — Albada. 2. La Romería — Oració en l'ermita. 3. Festa-Cansons y dances. Transskript. f. Klav. 1892. (ed. Pujol, Barcel.) 169) Le roi Lear, Dichtung von Alph. Baralle, Oper in 5 Akten; Klavierauszug aus 28 Nummern bestehend (wurde nicht instrumentiert).

1878.

170) Himno f. gr. Orch., Soli u. Chor zur Feier der Blumenfeste. 171) Cançó llatina f. gr. Orch. u. Chor für das Maifest der Société pour l'étude des langues romanes in Montpellier; Text von Quintana. 172) Marche triomphale à Frédéric Mistral, f. gr. Orch. u. Militärkapelle zum letztgenannten Fest. 173) Mazzeppa, Dichtung von Thémines (ital.) 9 Nummern; (La Serenata ed. Alier). 174) Cuarteto f. Streichinstr. (Allegro Moderato, Andante, Minuetto, Allegro scherzando). 175) Serenata coreada, f. Alt u. kl. Orch. Dichtung von Morera. 176) Il Tasso a Ferrara, Dichtung von Thémines (ital.) (1. Introduzione. 2. Recitativo. 3. Duo. 4. Scena. 5. Aria e terzetto. 6. Finale, orchestriert und ins Span. übers. von Estremera, aufgeführt im Apollo-Theater in Madrid und im Lírico in Barcel.). 177) Cléopâtre, Oper in 4 Akten und 5 Bildern, Dichtung von Thémines nach dem Plan von Morera und Pedrell.

1879.

178) 16 Lieder mit französ. Text (Quand Mignon passait, Mignon C'est moi, Chanson d'avril, Romance über ein Thema von Bach (ed. Alier). 179) Lais, collect. de 14 Lieder. 180) Serenata, Chor f. 4 St. 181) Música y músicos, Brief an einen Freund. 182) Gavotte en do menor fr. gr. Orch.; Klavierausz. zu 4 H. (ed. Alier). 183) La festa de Tibulus, Dichtung von Balaguer, Chor f. Sopr. und Begl. von Violen, Violoncello und Klav. (Eine Anpassung an das Lied „Quand Mignon passait" in 178. 184) Gaillarde, Quartett f. Streichinstr. und Gesang ad libit. 185) Marche triomphale f. gr. Orch. mit Saxophonen.

1880.

186) Himne à Venus f. Alt, Flöte, Harfe, Harmon. u. Klav., Dichtung von Balaguer aus der katalan. Tragödie Saffo. 187) Jesús als pecadors (Jesus zu den Sündern), lamento para tenor, accomp. de cuarteto, Klav. u. Harmon. ad libit.; Dichtung von Verdaguer. 188) Llevant Deu, religiöse Szene f. Tenor, ac. wie die vorige. 189) 5 Lieder f. Ges. u. Klav. (1. La primavera, Gedicht von Matheu. 2. Serenata. 3. Cant dels mariners catalans aus der Tragödie Lo guant del degollat von V. Balaguer. 4. Serenata, Gedicht von Armengol. 5. Amor meva, Gedicht von Careta y Vidal. 190) Neuausgabe der 4 letzten Nummern von Nr. 179. 191) Coro de esclavas, Introduktion der I. Szene des II. Akts der Oper Cleopatra. 192) Sirventés f. Bariton u. Klav. aus der Tragödie „Der Graf von Foix" (der spätere I. Akt der Trilogie „die Pyrenäen". 193) Balada f. Bariton u. Klav., Dichtung von Roselló (das Thema aus dem „King Lear". 194) Preghiera dell' orfanello f. Ges. u. Klav., Dichtung von Cantú (ed. Alier). 195) Llevant Deu, meditación religiosa f. Bariton, Quartett und Harmon., Dichtung von Careta y Vidal. 196) Scenario del oratorio La Samaritaine. 197) Apuntes para dos conferencias über den Fortschritt der Musik in Deutschland und Italien in den letzten Jahren (ist vernichtet worden). 198) La Primavera, 12 Lieder f. Ges. u. Klav., Dichtung von Mattheu (1. La primavera

qu'a estimar convida. 2. Cada vegada que't veig. 3. Decelistia marinera. 4. Mirant d'una viola. 5. No sé que hi ha en ta mirada. 6. Si les floretes de ta finestra. 7. Si alguna nit a despertar venía. 8. Densá, hermosa, que't conech. 9. Vina, verge benehida. 10. Quan lo sol a ta finestra. 11. Si pogués un sol instant. 12. Cansons d'amor qu'he dictades. (Nr. 10 auch mit kat. Text, ed. Ricordi). 199) Gavotte en la menor f. Orch. Desgl. ein Klavierauszug zu 4 H. (ed. Alier). 200) Transskription versch. eigner Kompos. f. Orch. und Militärkapellen. 201) Los tres amores, Choral-Hymne f. 4 St. mit Begleitung von Streichinstr. 202) Dertusa, Marsch für Militärkapelle. 203) Excelsior, sinfonische Dichtung f. gr. Orch., inspiriert durch das gleichnamige Gedicht von Longfellow. 204) I Trionfi, sinfonische Dichtung f. gr. Orch (I. Trionfo d'amore: 1. La ombre e gli spiriti. 2. Colloquio. 3. Madrigali. 4. Estasi d'amore. II. Trionfo della morte: 5. Lamento in morte di Laura, Aparizione. III. Trionfo della gloria: 6. Evviva il poeta e il Campi doglio. 7. Iuno della incoronagione. 205) 6 Lieder f. Ges. u. Klav., Dichtung von Morera. 206) Escenas infantiles f. Klav. zu 4 H. (ed. Dotesio). 207) Escenas infantiles, álbum de canto (Balada, El canto del pastor, Plegaria, el ángel y el niño, el huérfano. 208) Lénore, Entwurf zu einer Introduktion und 2 Nummern einer dramatischen Sinfonie mit Chören und Solis über die bekannte Ballade von Bürger.

1881.

209) Die Oper „Lohengrin" in Madrid, 4 Worte vor ihrer Aufführung von einem alten Musiker (Madrid, Ducazcal). 210) Instrumentierung des lyrischen Gedichts Tasso (span. Text) zur Aufführung im Apollo-Theater in Madrid. 211) 3 Walzer: Bellina, Aleli und Chiarina, instrumentiert (Klavierausgabe bei Alier).

1882.

212) Verschiedene Stücke für den Salterio Sacro-Hispano, eine Veröffentlichung von religiöser Musik, herausgegeben in Barcelona (nach dem Vorgang der musica sacra Proske's in Regensburg): Ave, regina coelorum — Alma remdemptoris Mater — o gloriosa virginum — o salutaris hostia — tantum ergo y genitori — ave, Maria y Sancta Maria — Ave, Maria-Regina coeli laetare — für verschiedene Stimmen mit Orgelbegleitung. 213) Notas musicales y literarias, eine 14 tägige Musikzeitschrift, veröffentl. in Barcelona. In jeder Nummer Musikbeilagen.

1883.

214) Fortsetzung der Veröffentl. des Salterio-Sacro-Hispano u. Notas musicales y lit. 215) Gramática musical ó Manual expositivo de la teoría del Solfeo in Form des Dialogs, mit vielen Notenbeispielen; herausgeg. v. F. Pedrell y Tomás Campano. 3. Ausg. Barcelona, Tipografía Hispano-Americana 1883.

1884.

216) Mignon, Lied aus Wilhelm Meister (ital. Text v. Oreste), veröffentl. in el Almanaque der Enciclopedia musical; Neu-Ausgabe v. Vidal y Llimonay Boceta 1905. 217) Amorosa, „Avuy farà un any", Melodie f. Ges. u. Kl., veröffentl. in der Enciclopedia Musical. 218) May més, Melodie f. Klav. u. Ges.

1885.

219) Otger, Trauermarsch in der Tragödie gl. Namens von Ferrer y Codina, instrumentiert f. Saxophone und einige andere Blasinstrumente. Klavierauszug bei Alier. 220) Los músicos en camisa, teilweise veröffentlicht in der Enciclopedia Musical. 221) Rapsodias über Opernthemen: 1. Der Prophet. 2. Robert der Teufel. 3. Die Hugenotten. 4. Faust. 5. Faust f. Klav. zu 4 H. — Transskr. früherer Kompos.: 1. Minuetto aus dem Quintett von Boccherini; 2. Minuetto aus der Iphigenia v. Gluck.

1886.

222) Verschiedene Transskriptionen alter religiöser Musikwerke für den Salterio Sacro-Hispano. 223) Musik-bibliographische Studien, später veröffentlicht unter dem Titel: Los Músicos Españoles antiguos y modernos en sus libros.

1887.

224) Eda, Komische Oper in 3 Akten, Orchesterpartitur u. Klavierauszug (bestehend aus 13 Nummern.)

1888.

225) Little Carmen, Oper in 3 Akten, davon erschien nur der Klavierauszug des 1. Akts (6 Nummern). 226) Ilustración Musical Hispano-Americana, 14tägige Zeitschrift; sie hörte 1896 auf. Zu Anfang der Zeitschrift erschienen getrennt vom Text 4 Seiten gestochene Musikbeilagen u. 4 Seiten des Werkes: „Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros ó escritos sobre la Música" — Versuch einer methodischen, chronologischen Bibliographie der span. Musik, versehen mit Daten, Notenbeispielen, Auszügen, Analysen, kritischen Kommentaren, Spezial-Indices usw. I. Bd.: Estudios generales. Barcelona, Torres y Segui 1888. (Von diesem Werk erschienen nur 128 Seiten; die Fortsetzung erscheint jetzt gemäß pers. Mitteilungen.) Als Ersatz hierzu erschien in jeder Nummer der Zeitschrift das „Diccionario técnico de la Música" und das „Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música" usw. das nur bis Buchstabe G vorliegt. (Auch dieses Werk wird vollst. herausgegeben werden.)

1889.

227) Mara, Komische Oper in 4 Akten, in 20 Nummern. Nur der Klavierauszug wurde fertiggestellt. 228) 3 Nummern zu einer kleinen Operette (Zarzuelita) „Los secuestradores". 229) Aires andaluces od. coplas contrabandistas f. Klav. mit Text: (1. Esta noche va á salir; 2. Er cuerpo me güele à plomo, Malagueña; 3. Donde están los cuerpos buenos? polo 4. Me meti à contrabandista, petenera; 5. Todos los contrabandistas, Sevillana; 6. Arriba, caballo moro! petenera ed. Alier.) 230) Aires de la tierra del cantaor Sirverio, f. Ges. u. Klav. unter dem Pseudonym F. Peládz. (1. Disis que no me pues vé, petenera; 2. Por aquer San Rafaé; 3. Me miro de arriba abajo., petenera; 4. Lo que bien se quiere, Malagueña; 5. Si el amor en el mundo, polo malagueño; 6. Muchos hay que te dirán, paño andaluz (ed. Alier). 231) L'ultimo Abenzeraggio, neue vermehrte Auflage der Opern-Partitur, bestehend aus 26 Nummern) anläßlich der Neu-Aufführung am 8. Okt. 1889. Einzelausgabe die Romance Moresco des 4. Akts.

1890.

232) I Pirinei (Die Pyrenäen), 1. u. 2. Akt der Trilogie, nämlich Lo comte de Foix und Raig de Lluna, Orchesterpartitur und Klavierauszug.

1891.

233) Der 3. Akt der Trilogie, nämlich La jornada de Panissars, sodann der Prolog, Orchesterpartitur u. Klavierauszug. 234) Die dramaturgische Schrift: Por nuestra música (behandelt das Wesen des Nationaldramas in Übereinstimmung mit R. Wagner) — oder Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírico nacional, motivadas por la Trilogía „los Pirineos", Barcelona, Henrich. Französ. Übersetzung von Bertal (bei Pujol, Barcelona). 235) Eine Serie von 43 Aufsätzen in der Zeitung el Diario de Barcelona von 13. Sept. 1891 bis Ende Sept. 1892.

1892.

236) Einige Aufsätze in der Zeitschrift „Pro Patria" über „Los Músicos anónimos", musikalische Dokumente für den Volksliederschatz. 237) Transskription verschiedener Kompositionen für die Conferéncia, die im Ateneo Barcelonés am 11. Okt. zur 400. Feier der Entdeckung Amerikas veranstaltet wurde — nämlich Nuestra música en el siglo XV: 1. Canto de la Sibila in der Pfarrei v. Manacor; 2. Paseábase el rey moro, eine Romanze aus der Orfénica Lyra des Miguel de Fuenllana; 3. De Monzón venia el mozo, cantarcillo de autor anónimo; 4. Enemica le soy madre, villancico anónimo; 5. Ay, triste, que vengo vencido d'amor, cantarcillo de Juan del Encina; 6. So ell'encina; 7. Aunque soy morenica — aus dem Traktat des Salinas „de Musica libri septem"; 8. A quien contaré mis penas? Aus demselben Traktat; 9. Alta

danza y Españoleta y Paso y medio (danza). Die Konferenz veröffentlichte für das Athenäum in Barcelona diese Einzelabhandlungen in einem Band. 238. Transskription der sinfonischen Szenen für Klavier des Cant de la Montanya (ursprüngl. La veu de las montanyas betitelt, ed. Dotesio).

1893.

239) Klavierauszug zu den Pyrenäen. 240) Sardana zu dem Drama Gerona von P. Galdós. 241) Eine Serie von 3 Konferenzen im Ateneo Barcelonés: 1. Preparatoria; 2. Palestrina; 3. Victoria.

1894.

242) Bd. I der Antologie „Hispaniae Schola Musica Sacra" enthaltend Christophorus Morales; Bd. II: Franciscus Guerrero. Die übrigen 6 Bände über Ginés Pérez, Cabezón, Fabordones verschiedener Autoren (besonders Victoria u. Diego Ortiz) erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. Am Anfang jeden Bandes stehen ausführliche Monographien, kritisch-historische Bemerkungen usw. Dem spanischen Text ist eine französische Übersetzung beigegeben. 243) Diccionario técnico de la Música, enthält 11500 Stichwörter, illustriert mit 117 Gravuren, 51 Notenbeispielen. Barcelona, ed. Victor Berdós 1894. 4°. XIV — 529 S.

1895.

244) Hispaniae Schola Musica Sacra, Bd. III u. IV enthaltend Antonius a Cabezón, Bd. V: Ginesius Perez. 245) Discursu de reception in die Kgl. Akademie der Schönen Künste, ed. Victor Berdós, Barcelona.

1896.

246) La Música religiosa en España, Monats-Zeitschrift, Organ der Asociación y Capilla Isidoriana zum Zwecke der Reform derselben; bis 1899 wurden 48 Nummern veröffentlicht. 247) Hispaniae Schola Musica Sacra, Bd. VI: Psalmodia Modulata (Fabordones) a diversis auctoribus; Bd. VII u. VIII: Antonius a Cabezón (3. u. 4. Bd. der Auswahl seiner Werke). 248) Als Professor der neueröffneten Escuela de Estudios Superiores im Ateneo Científico, Literario y Artistico in Madrid hält Pedrell von 1896—1903 folgende Vorlesungen: Geschichte u. Ästhetik der Musik; Einfluß des Volkslieds auf die Bildung der Nationalmusik u. die Entwicklung des musikal. Dramas; Historische Bemerkungen über die span. Musik, über die kirchliche Musik, das Theater, Volks- u. volksmäßige Musik; Das lyrische Musikdrama u. R. Wagner; das span. Volkslied.

1897.

249) Teatro lírico Español anterior al siglo XIX (La Coruña, ed. Berea y Cie). Veröffentlicht wurden 5 Bd. mit Text und Notenbeispielen. Bd. I enthält Notenbeispiele: La decantada vida y muerte del general Malbrú (Marlborough, der bekannte engl. General), eine Tonadilla (Zarzuela od. Operette) von Jacinto Valledor. Text: Die Tonadilla u. Komponisten von Tonadillas (tonadilleros), nämlich Jacinto Valledor u. la Calle (Dichter), sodann der Text der Tonadilla. Bd. II: Verschiedene Komponisten des 18. Jahrh. von Tonadillas od. Zarzuelen: Literes, Esteve y Grimau, Laserna u. Ferrer. Text der Operetten sowie Bruchstücke derselben. Bd. III: Musikbeispiele zu Zarzuelas u. Comedias des 17. Jahrh. Der Text: Erläuterungen u. biographische Notizen zu den Comedias, Bailes (Ballette), Cuatros u. Tonadas u. ihrer Komponisten. Bemerkungen über Ursprung u. Überlieferung der betr. Kompositionen. Bd. IV u. V enthält die Komponisten Asturiano, Berxes, Durán, Hidalgo, Justo, Literes, Machado, Marín, Martí Valenciano, Monjo, Navarro, Navas, Patiño, Serqueyra, Villaflor mit Notenbeispielen. Text: Charakteristik dieser Zarzuelen u. Komödien des 17. Jahrh. Biographisches. (Das Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos, Barcelona ed. V. Berdós 715 p. I. Bd. Letra A—F; II. Bd. Letra A—G. vgl. Nr. 226.)

1898.

250) Veröffentlichung des Bd. II—V in einem Bd. des Teatro lírico español anterior al siglo XIX.

1899.

251) Transskriptionen für kleines Orchester u. Singstimmen: Paso y medio y Españoleta (Autor unbek.); Solo humano von Juan de Navas; Bailete á solo, duo y á 4 von Manuel Correa; Minueto á solo u. Jácara á solo, á 3 y 4 (Autoren unbek.). (Diese Kompositionen waren zur Aufführung bei der 300jährigen Velázquez-Feier der Akademie der Schönen Künste in Madrid bestimmt). 252) Desgleichen verschiedene Transskriptionen für zwei Konzerte de Palacio (zur Totenfeier des Erzherzogs Albert von Braunschweig.)

1900.

253) Folk-lore musical castillan du XVIème siècle in den „Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft" I, April—Juni, S. 372—400.

1901.

254) Emporio científico é histórico de Organografía musical antigua española; 147 p. in 4°, veröffentlicht in der Serie der Manuales enciclopédicos, Barcel., ed. Juan Gili. 255) La festa d'Elche ou le drame lyrique La Mort et l'Assomption de la Vierge. In den „Sammelbänden der Intern. Musikgesellsch." II, Jan.—März, S. 203—252.

1902.

256) Don Roman y Don Joan, gemischter Chor, für die Kapelle von Manacor komponiert. 257) La Trilogia Los Pirineos y la critica, ein Buch, veröffentlicht zu Ehren des Maestro Don Felipe Pedrell von verschiedenen Komponisten und Freunden, das die meisten in Spanien u. im Ausland über die Oper veröffentlichten Artikel u. Aufsätze enthält. Barcelona ed. Oliva 1901. 307 p. 8°. 258) Zur Aufführung der Trilogie „Los Pirineos" Veröffentlichung des Klavierauszugs (vgl. 239). 259) Redaktion der „Quincenas Musicales", die allmonatlich in der Zeitung Vanguardia in Barcelona veröffentlicht wurden. 260) Prácticas preparatorias de instrumentación (Instrumentierübungen), veröffentlicht in der Serie der Manuales enciclopédicos Gili. Barcelona, ed. Juan Gili. 213 p. mit Notenbeispielen im Text. 261) Thomae Ludovici Victoria/ Abulensis / Opera omnia / ornata a / Philippo Pedrell. Tomus I. Motecta. Lipsiae, Typis et sumptibus Breitkopf et Haertel, in fol. XVI p. de texto liberario (spanisch-französisch-deutsch) u. 156 p. Noten. 262) Die Oper: La Celestina, tragicomedia lírica de Calisto y Melibea in 4 Akten. Im folgenden Jahr erschien der Klavierauszug.

1903.

263) Thomae Ludovici Victoria Opera... Tomus II: Missarum Liber primus. Lipsiae Breitkopf et Haertel (der Band enthält 6 Messen zu 4 St. u. 4 Messen zu 5 St.) 264) Text zu der Oper: La celestina (vgl. 262), de Fernando de Rojas — Barcelona, Tipografia de Salvat y Cie. 265) La educación musical por Alberto Lavignac, spanische Übersetzung im Auftrag v. Gustav Gili, edit. Barcelona. 266) Beiträge zum Musik-Lexikon v. H. Riemann von der 5. Auflage an. (Datos sobre músicos españoles, antiguos y modernos.) 267) Indigénisme musical espagnol du Théâtre du XVIIème siècle — Beitrag veröffentl. in den „Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft" III.

1904.

268) Komposition des lyrischen Volks-Festspiels „El Comte Arnau" in 2 Teilen, für gemischten Chor, Soli und Klavier, Gedicht von Maragall in katalonisch-französischer Sprache. (Eines seiner bedeutendsten u. größten Chorwerke.) 269) Thomae Ludovici Victoria Opera... Tomus III: Cantica B. M. V. vulgo Magnificat, et Canticum Simeonis Lipsiae Breitkopf et Haertel. 270) Músichs vells de la terra: Monographische, biographische, bibliographische und kritische Studien alter katalanischer Musiker, illustriert u. mit Notenbeispielen versehen: 16. Jahrh.: Pere Albert Vila, Mateu Flecha (Onkel

u. Neffe), Joan Brudieu, Joan Paul Pujol, Carlos Amat etc. 17. u. 18. Jahrh.: Nicasi Zorita, Joan Martì, Joseph Reig, Andreu de Montserrat, Joan Cabanilles, Jaume Marti y Marvá, Joan Barter, Francesch Valls — veröffentl. in der Revista Musical Catalana, boletin des Orfeó Catalá, 1904—1910.

1905.

271) Salterio Sacro-Hispano (3. época.) A) Kompositionen von F. Pedrell herausgegeben: 1. Estrofas de Santa Teresa de Jesús sobre un tema popular f. 1 St. u. Orgel. 2. Ave María, Lohor de Jacme Roig f. 1 St. u. Orgel. 3. Preces ex liturgia gothica f. Unisonochor u. Orgel. 4. Praeclare custos (Hymnus) f. 4 St. u. Orgel. 5. Sancta Maria, succurre . . Antiph. I voc. 6. Ave, Regina coelorum Antiph. IV voc. 7. Sospirs, mystisches Idyll, über die Tonada eines Cantiga des Alfonso el Sabio f. 1 St. u. Orgel. 8. Cantiga LX des Alfonso el Sabio (zwischen Adam und Eva). 9) Cantiga LXI von demselben. (Folé o que.) 10. Cantiga LXV von demselben. (A crier devemos.) 11. Cantiga LXVIII von demselben. (Todo logar. 12. Cantiga CCXXX von demselben. (Tod' home deve dar loor). 13. Cantiga CC von demselben. (Santa María loci). 14. O gloriosa Virginum, Hymnus f. 4 St. 15. Les cinch roses, mystisches Idyll von Verdaguer f. 1 St. u. Orgel. 16. Lo cor de Jesus, mystischer Gesang von Verdaguer. 17. Plegaria f. 1 St. u. Orgel, Dichtung von Valle Ruiz. 18. Sant Joseph, mystischer Gesang f. 4 St. u. Orgel, Dichtung von Verdaguer. 19. Jubilatio (Omni die) cant. sacrae festivae f. 1 St. und Orgel. 20. Le'herba del amor, cant. sacrae fest., Dichtung von Verdaguer f. 1 St., Chor und Orgel. 21. Venin á Maria, cant. sacrae fest., Dichtung von Verdaguer f. 1 St., Chor und Orgel. 22. Martinus Moncada (Pseudonym) Tantum ergo y Genitori, Unisonal mit Orgel. 23. Martinus Moncada, Salve montserratina del P. Ametller, nova lectio. 24. Dormi, fili, cantio cunabula — . . ad chorus voces mediae. 25. A solus ortus cardine, Hymnus f. 4 gemischte St. 26. Lo Sant Nom de Jesús, myst. Dichtung von Verdaguer, f. 4 St. u. Orgel. 27. La Sagrada Familia, Dichtung von Verdaguer, f. Solo u. Orgel (ed. Alier). B) Kompositionen alter Meister, von Pedrell transskribiert: 1. Fray Juan Bermudo, versillos, de salmos é interludios de himnos, f. Orgel. 2. Francisco Guerrero, villanesca espiritual f. 4 gemischte St. 3. Victoria, Ave, maris stella f. 4 St. 4. Francisco Peñalosa: Sancta Maria f. 4 St. 5. Juan Navarro: Nisi Dominus — Laudate Dominum f. 4 St. 6. Rivafrecha: Salve, regina f. 4 St. (ed. Alier). 272) Prólogo á las Sonatinas de Scarlatti, arregladas por Granádos (ed. Alier). 273) Thomae Ludovici Victoria Opera . . . Tomus IV.: Missarum Liber secundus. Lipsiae, Breitkopf et Haertel. 274) El organista litúrgico español — Auswahl von Kompos. klassischer spanischer Organisten mit einem Vorwort über praktische Anweisung zum Gebrauch beim liturgischen Gottesdienst gemäß den Vorschriften des „Motu proprio" und den Überlieferungen der klassischen spanischen Organistenschule (ed. Alier). 275) La Matinada, Naturbild, Dichtung von de Gual, f. Soli, Chor u. verdecktes Orchester. 276) Visió de Randa (Ramón Llull) f. Soli, Chor u. Orchester (Dichtung von Morera y Galicia). 277) a) La sagrada familia. b) Lo cant del Almugavers (aus der Trilogie die Pyrenäen) arrangiert für gemischten Chor.

1906.

278) In captivitatem comploratio. Psalmus: „Super flumina Babylonis" f. 4 St. mit Instrumentalbegleitung. 279) Glosa, Jubiläums-Sinfonie f. Chor u. Orchester (Dichtung von Maragall) komponiert zur Einweihung des Orfeó catalá: 1. Invocació a les montanyes. 2. Cancons y danses. 3. Diálech del Trovador y la Regina. 4. Complanda del Choripheu. 5. La simphonia de les montanyes. 280) Canciones arabescas f. Ges. u. Klavier: 1. Canción callejera de ciego postulante (Straßenlied eines blinden Bettlers). 2. Seguidillas gitanas. 3. Boleras estudiantiles. 4. Copla marinera. 5. El columbio (la bamba). 6. Copla de baile (ed. Alier). 281) La cançó popular catalana, la lirica nacionalisada y l'obra del Orfeó Catalá, Illustratio y Notes breus — Buch von 60 pg. Barcelona, Neotipia. (Das Buch enthält: Vor-

läufer und Quellen des Volksliederschatzes: a) alte und allgemeine; b) moderne und spezielle. II. Musikalische Elemente und Charakter des katal. Liedes. III. Wiederbelebung und Entwicklung des Volksliedes in der Kunst und im Musikdrama. IV. Die Arbeit des Orfeó Catalá. 282) Musicalerías (Auswahl von 46 kritischen Besprechungen Valencia, ed. Sempere 8⁰ — VII 240 p. 283) Documents pour servir à l'histoire des origines du Théâtre musical — p. F. Pedrell — La Festa d' Elche ou le drame lyrique espagnol „le Trépas et l'Assomption de la Vierge." — Conférence destinée aux Fêtes musicales et populaires de la Schola Cantorum à Montpellier. Paris, au bureau d'édition de la „Schola" (enthält: I. Généralités. II. Représentation de la 1ère partie du drame d'Elche. III. Représentation de la seconde partie. IV. Le poème. V. La musique. VI. Autre musique et autre poème plus anciens. VII. Ce qu'est actuellement la représentation et ce qu'elle devait être. — 284) Anotaciones manuscritas al Estudio Bio-Bibliográfico destinado á preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense Tómas Luis de Victoria, veröffentl. in La Música religiosa en España, boletín mensual (Madrid), von Nr. 12 (1. Jahrgang 1896) bis Nr. 27 (3. Jahrgang 1898).

1907.

285) Dos Músichs cinch centistes catalans (Vila, Brudieu), cantors d'Ausias March. Estudio publicado enel Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans 1907. pg. 408—413.

1908.

286) Thomae Ludovici Victoria Opera . . . Tom. V: Hymni totius anni et Officium Hebdomadae Santae. Lipsiae, Breitkopf et Haertel. 287) Conferencias donades à la Associació Wagneriana (von Pedrell u. andern 1868 gegründet), Barcelona, ed. F. Giró, 499 pg. 288) Antología de organistas clásicos españoles (sigl. XVI, XVII u. XVIII.); Auswahl von Kompositionen (mit kritisch-biografisch-bibliografischen Studien versehen) der Werke von Cabezón (Antonio, Juan u. Hermano — Vater, Bruder u. Sohn), Fernandez Palero, Soto (Pedro), Iiménez, Aquilera de Heredia, Clavijo del Castillo, Oginaga (Joaquim), Elías, Llisá Fray Miguel López, Moreno (Juan), P. Antonio Soler 2 Bd. fol. (ed. Alier). 289) Glosa á lo divino y Coplas „del Alma que pena por ver á Dios" (poesías de San Juan de la Cruz) f. Solo mit Orgelbegl. 290) Ocho cantigas (8 Gesänge) des Alfonso el Sabio f. Unisono-Chor mit Orgelbegleitung: 1. Alegria. 2. Rosa das rosas. 3. Gran dereit é que fiz o Demo. 4. Da que Deus mamou !eite. 5. Como somos per consello. 6. Texto de la Salve aplicado á la cantiga CXXIV. 7. Vertud e sabitoria. 8. Ben pode Santa Maria.

1909.

291) Catálech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona (Katalog mit historisch-biographisch-kritischen Notizen, Transskription der Hauptthemen in moderner Notation, Faksimile's der wichtigsten Dokumente für die span. Bibliographie). Barcelona, Palau de la Diputació. 2 Bde. 292) Thomae Ludovici Victoria Opera . . . Tomus VI: Missarum Liber tertius. Lipsiae, Breitkopf et Haertel. 293) Francesch Alió intimitats — Nekrolog zur Feier im Ateneo Barcelonés. 294) Joan I d'Aragó, compositor, Studium veröffentl. in der Revista Estudis Universitaris Catalans, III. Bd. S. 21—30, Barcelona, neuaufgelegt und ins Französ. übersetzt in der Riemann-Festschrift S. 229—240 Leipzig, Max Hesses Verlag. 295) L'Eglogue: „la forêt sans amour" von Lope de Vega, et la musique et le musiciens du théâtre de Caldéron. Estudio veröffentl. in den „Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft" XI, Okt.—Dez. S. 55—104. 296) Comentarios à una carta inédita de Victoria, veröffentl. in der Revista Musical in Bilbao, I. Jahrg. S. 84—88, neugedruckt und ins Französ. übertragen in den „Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft" XI, Juli—Sept. S. 469—473.

1910.

297) Musicos contemporáneos y de otros tiempos. Estudios de vulgarización. Primera serie. vol. en 4° 334 pg., Paris, Ollendorff. 298) Jacopone de Todi, los Stabat Mater y la Música. Enthält 1. Jacopone de Todi und die 1. Melodie des Stabat. 2. Das Stabat des Josquin Desprès. 3. Das Stabat des Palestrina und der Parsifal des R. Wagner. 4. Das Stabat des Astorga. 5. Das Stabat des Pergolesi. 6. Piferrer und das Stabat des Rossini. Veröffentl. in der Revista de Estudios Franciscanos, número extraordinario de Abril y Mayo 1910, pg. 129—147. 299) Los Pirineos, spanischer rhythmischer Text von Maestro Pedrell u. Gualbelate Holnies zur Aufführung im Teatro Colón in Buenos Aires.

1911.

300) Thomae Ludovici Victoria Opera... Tomus VII: Psalmi, Antiphonae Marianae. Asperges et Vidi aquam etc. Lipsiae, Breitkopf et Haertel. 301) Jornadas de Arte (1841—1891; enthält die Selbstbiographie 336 pg., Paris, Ollendorf. 302) Orientaciones (1891—1911), Fortsetzung des vorigen Werkes.

Von den Werken nach 1911 sind zu meiner Kenntnis und Durchsicht durch fr. Vermittlung des Verfassers gelangt: 303) Cancionero musical popular espanol Bd. I u. II, Valls (Cataluña) ed. Ed. Castells (Bd. III ist noch in Vorbereitung) Bd. I enthält: Historische und praktische Bemerkungen, (S. 1—40) sodann Canciones de cuna (Wiegenlieder), Tonadas de Rimas, de corro etc. Romances (religiöse und profane), Canciones Callejeres (Straßenlieder), Canciones de faenas campestres y agricolas (Lieder des Landmanns bei seinen verschiedenen Arbeiten); Cantos populares de festividades religiosas, de pasión, de festividades especiales, de ciegos portulantes etc. Bd. II enthält: Coplas festivas y tipicas de costumbre, Pasacalles, Rondas, Coplas Soldadescas, Baladas, Codoladas, Corrandas, Glosadas, Anotaciones und historische Bemerkungen. 304) Thomae Ludovici Victoria Opera... Tomus VIII: Documenta biographica et bibliographica Appendices. Cantiones sacrae ex collectionibus non impressis et al. Index. Lipsiae, Breitkopf et Haertel 1913.

Von den angeführten Kompositionen sind nur diejenigen als zuverlässig im Druck erschienen anzusehen, bei denen der Verleger ausdrücklich angegeben ist. Nach persönl. Mitteilungen soll das Orféo Catalá alle noch als Manuskript vorhandenen Kompositionen der Öffentlichkeit durch Druck zugänglich machen. Dem in inniger Freundschaft und Verehrung verbundenen Meister, dessen Werke ich teilweise mit einem historischen Konzert durch Proben aus dem 16. bis 18. Jahrh. und einem andern mit Proben aus den Pyrenäen aufgeführt habe, sage ich hier für seine liebevolle Unterstützung aufrichtigen Dank.

Alfred Reiff.

Ausgegeben im Januar 1921.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich Professor Dr. Max Schneider, Breslau 18, Wölflstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

täts und Quellen des Volksliederschatzes: a) alte und allgemeine; b) moderne und [illegible]

[illegible]

de la 1ère partie du drame [illegible] poème. V. La musique. VI. Autre musique et autre poème plus anciens. VII. Ce qu'est actuellement la représentation et ce qu'elle devait être. — 284) Anotaciones [illegible]

[illegible]

Palero, Soto (Pedro), [illegible] (Joaquim), Elías, Llisá Fray Miguel López, Moreno (Juan), P. Antonio Soler — 2 Bde. (ed. Alier). 288) Glosa á lo divino y Coplas „del Alma que pena por ver á Dios“ [illegible]

[illegible]

291) Catálech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona mit historisch-biographisch-kritischen Notizen, Transskription der Hauptthemen in moderner Notation, Faksimile's der wichtigsten Dokumente für die span. Bibliographie). Barcelona, Palau de la Diputació. 2 Bde. 292) Thomae Ludovici Victoria Opera ... Tomus VI: Missarum Liber tertius. Lipsiae, Breitkopf et Haertel. 293) Francesch Alió intimitats — Nekrolog zur Feier im Ateneo Barcelonés. 294) Joan I d'Aragó, compositor, Studium veröffentl. in der Revista Estudis Universitaris Catalans, III. Bd. S. 21—30, Barcelona, neuaufgelegt und ins Französ. übersetzt in der Riemann-Festschrift S. 229—240 Leipzig, Max Hesses Verlag. 295) L'Eglogue: „la forêt sans amour“ von Lope de Vega, et la musique [illegible] du théâtre de Calderon. Estudio veröffentl. in den Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft XI. [illegible] S. 55—100. 296) Comentarios á una carta inédita [illegible], veröffentl. in der Revista Musical in Bilbao, I. Jahrg. S. 84—88, neugedruckt und ins Französ. übertragen in den „Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft“ XI, Juli—Sept. S. 469—473.

Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810

von

Willi Kahl, Köln-Lindenthal

(Fortsetzung und Schluß)

2. Johann Hugo Worzischek

Quellen und Literatur:[1]

Alle lyrischen Klavierstücke W.s in Erstdrucken bzw. Neuausgaben im Archiv d. Ges. d. Musikfr., Wien und in meinem Besitz (früher Sammlung von Dr. L. Scheibler, Godesberg), der größte Teil in der Preuß. Staatsbibl., Berlin.
Ebenda ein Autograph (op. 7, 3).
Schilling: Enzyklopädie d. ges. mkl. Wiss. VI, 1840 S. 885 f., Art. von J. Seyfried (wichtige Quelle).
Wurzbach: Biogr. Lex. XVIII, 1889 S. 124 ff. (Biographie, vollständiges Werkeverz., Literatur und Ikonographie).
Fétis: Biographie univ. VIII 1878 S. 494.
Gathy: Mkl. Konv.-lex., 2. Aufl. Berlin 1871 S. 518.
Weitere Artikel bei Wurzbach, darunter dessen Hauptquelle J. Spika: J. H. Voříšek (Biographie) in Svetozor (ill. Blatt), Prag 1869 Nr. 29 S. 235 ff.
Allg. mkl. Zeitung. 21, 12. 1825 (Nekrolog mit Werkeverzeichnis).
Tomaschek: Selbstbiogr. a. a. O. 1846 S. 360 (Gespräch T.s mit Beethoven über W.), abgedr. bei Thayer-Riemann: Beethoven III, 2. Aufl. S. 453.
Kreißle von Hellborn: Fr. Schubert, Wien 1865 S. 359[2].
Hanslick: Gesch. d. Konzertwesens in Wien, Wien 1869 S. 222.
Prochazka: Arpeggien a. a. O. S. 75 (vgl. Lit.-verz. zu Tomaschek).
Rietsch: Ein gemeinsames Werk österr. Komponisten („Vaterl. Künstlerverein"), Österr. Rundschau III, 36 1906 S. 446.
Heuberger: Schubert a. a. O. (s. o. Archiv f. Musikw. III S. 58).
Prokſch: Wegweiser (s. o. Lit.-verz. zu Tomaschek) S. 20 (Rhapsodien op. 1 genannt).
Pauer: A Dict. of Pianists (s. o.) S. 131 f. (Verz. der Kl.-werke W.s ungenau und unvollständig).
Prosniz: Handbuch (s. o.) S. 155 (Verz. der Kl.-werke unvollständig.)

Leben und Persönlichkeit.

Johann Hugo Worzischek wurde als Sohn eines Schullehrers am 11. Mai 1791 zu Wamberg in Böhmen geboren. Seinem Vater verdankte er den ersten musikalischen Unterricht in frühster Jugend. Da ihn das Klavierspiel nicht befriedigte, ging er unter Anleitung eines Schulgehülfen seiner Neigung zum Violinspiel nach und gelangte darin bald zu guter Fertigkeit, indes der Vater auf eine weitere Ausbildung im Klavier- und Orgelspiel drang.

---

[1] Vgl. Archiv f. Musikw. III S. 57 Anm. 3.

[2] Die Entstellung des Namens „Worschizek" bei Kr. stammt aus einem Brief Schwinds an Schubert vom 1. 9. 1825 (O. E. Deutsch: Fr. Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, II, 1, München 1914 S. 279).

Die korrekte tschechische Schreibung des Namens ist „Voříšek", Spika a. a. O. schreibt „Voříšek", Melis (Art. „Böhmen" in Mendel-Reißmanns mkl. Konv.-lex. II S. 91) „Wořišek" Tomaschek, Selbstbiogr. a. a. O. „Worzischek", so auch der Komponist selbst auf den mir bekannt gewordenen Handschriften, dabei zweimal deutlich mit rz (nach frdl. Mitteilung von Frau Dr. H. Kraus, Wien). Ich gebe der auf den Drucken durchaus überwiegenden Schreibung „Worzischek" den Vorzug.

Im Jahre 1801 fand Worzischek Aufnahme im Hause der Gräfin Kolowrat-Liebsteinsky zu Prag, die jedoch bereits 1803 starb. Nun mußte er längere Zeit als Schüler des Gymnasiums und des philosophischen Kurses seinen Lebensunterhalt selbst durch Erteilen von Klavierstunden bestreiten. Aus dieser harten Lage befreite ihn endlich Tomaschek, der seine musikalische Begabung erkannte und ihm seit 1812 unentgeltlichen Unterricht erteilte. Zwar scheint sich die theoretische Unterweisung nicht sehr weit ausgedehnt zu haben[1]), sicher aber verdankte Worzischek seinem Lehrer einen großen Teil seiner pianistischen Ausbildung sowie seine erste Bekanntschaft mit Beethoven und anderen Meistern, nicht zuletzt mit Tomascheks damals schon erschienenen Eklogen und Rhapsodien. Es interessiert uns besonders zu hören, welchen Gewinn Worzischek selbst seinem eifrigen Studium des „Wohltemperierten Klaviers" zuschrieb.

Indes dauerte der Unterricht bei Tomaschek nicht lange, und Worzischek war bald wieder wie zuvor auf autodidaktische Studien in der Musik angewiesen. Er blieb in Prag ziemlich unbekannt[2]), bis ihn ein Zufall dem kunstsinnigen Professor Zizius bekannt machte, dessen Anregung, sich dauernd in der Kaiserstadt niederzulassen, er 1813 folgte.

Was sich Tomaschek in der Abgeschlossenheit seines Prager Aufenthalts hatte entgehen lassen müssen, das wurde seinem Schüler jetzt in einem Mittelpunkte musikalischen Lebens in reichstem Maße zuteil. Es ging ihm schon der Ruf eines tüchtigen Pianisten voraus, als er in Wien mit Hummel, Moscheles und Meyerbeer in persönlichen Verkehr trat. Bei seinem Weggang von dort im Jahre 1816 übergab ihm Hummel alle seine Schüler. Als Pianist galt Worzischek schon bald als Rivale Moscheles'.

Unter solch wesentlich verbesserten Lebensverhältnissen fand er Zeit und Gelegenheit, sich gründlich in das Studium der Werke Händels, Glucks, Haydns, Mozarts, Cherubinis, Beethovens, Spohrs und anderer zu vertiefen. Noch ältere Musik lernte Worzischek vor allem im Hause des Hofrats Kiesewetter kennen, in dessen Privatkonzerten, den ersten „historischen" Konzerten Wiens[3]), er als Klavierspieler mitwirkte. Sein vielseitiger Verkehr in der Wiener Gesellschaft brachte ihn in lebendige Berührung mit dem Schaffen der Gegenwart. Beethoven besuchte er mehrmals und brachte ihm seine „12 Rhapsodien" op. 1, die der Meister Tomaschek gegenüber bei dessen Besuch im November 1814 „für einen jungen Menschen wie er [Worzischek] brav gearbeitet" nannte[4]).

Schon seit 1815 Leiter am Klavier, wurde Worzischek in der Gesellschaft der Musikfreunde auf Kiesewetters Vorschlag 1818 zweiter und bald darauf erster Orchesterdirigent. Unter diesen Umständen erscheint es merkwürdig genug, daß er plötzlich die schon mit der Übersiedlung nach Wien begonnenen, in der Folgezeit aber vernachlässigten juristischen Studien nun wieder aufnahm und abschloß, um

---

[1]) Vgl. W.s Äußerung bei Wurzbach a. a. O.: „Wir kamen leider nur bis zum Septakkord".

[2]) Daher wurde er verhältnismäßig selten unter Tomascheks Schülern genannt, die ihren Ruf meist als Virtuosen der Gunst des Prager Publikums verdankten.

[3]) Hanslick: Gesch. d. Konzertwesens a. a. O. 140.

[4]) Tomaschek: Selbstbiogr. a. a. O.

die so glücklich angefangene Künstlerlaufbahn gegen eine Beamtenstellung einzutauschen. So wurde er am 4. Mai 1822 als Konzeptspraktikant beim Marinedepartement im Hofkriegsrat angestellt.

Aber dauernd konnte Worzischek der Kunst doch nicht entsagen; er bewarb sich noch im selben Jahre um die erledigte Stelle des zweiten Hoforganisten[1]), die ihm unter Enthebung aus dem Staatsdienst mit hoher Anerkennung seiner Leistungen am 10. Januar 1823 zugesprochen wurde. 1824 rückte er dann in die Stellung des ersten Hoforganisten auf. In Wien schon lange als Klavierspieler und Komponist geschätzt, fand er nun auch auswärts Anerkennung, so in Prag[2]). Eine Reise nach Graz, Sommer 1824[3]), brachte ihm dort glänzende Aufnahme und die Ehrenmitgliedschaft des „Steiermärkischen Musikvereins"[4]). Auch seine Heimat suchte er bei dieser Gelegenheit wieder auf.

Von einer Kur nach Karlsbad kehrte Worzischek, wahrscheinlich zu Beginn des Jahres 1825, krank nach Wien zurück. Bald stellte sich unheilbare Schwindsucht ein, die seinem Leben am 19. November 1825, genau drei Jahre vor Schuberts Tod, ein frühes Ende bereitete.

Die wenigen Nachrichten über Worzischeks menschliche Persönlichkeit heben sein liebenswürdiges, anspruchsloses Wesen hervor. Bewunderung verdient die Vielseitigkeit, mit der er in der kurzen Spanne von 12 Jahren die Berufe eines Pianisten, Orchesterdirigenten, Staatsbeamten und Hoforganisten ausübte, wobei er stets noch als schaffender Künstler tätig war. Gathys Behauptung, „ein wilder, zügelloser Lebenswandel" sei sein früher Tod gewesen, findet anderwärts keine Bestätigung. Dagegen macht der plötzliche Übergang des Musikers, dem äußere Anerkennung schon früh zuteil geworden, zur soliden Beamtenlaufbahn den Eindruck eines besonnenen, zielbewußten Strebens. Ernst der Lebensauffassung mit starker Energie gepaart sind auch der Ausdruck seiner Gesichtszüge auf einer Lithographie von Lanzedelli (um 1820)[5]), übrigens von einer gewissen Ähnlichkeit mit dem als dem besten von allen[6]) bezeichneten Beethovenbild von Letronne-Höfel (1814).

Bemerkenswerte Züge einer inneren Verwandtschaft mit Beethoven werden bei der Betrachtung von Worzischeks lyrischen Klavierstücken immer wieder zu Tage treten. Die Hoffnungen, die sein früher Tod begrub, mochten sich vor allem an seine Klaviermusik knüpfen, unter der seine lyrischen Stücke zwar den geringeren Raum einnehmen, im übrigen aber durchaus einen Höhepunkt seines gesamten Schaffens darstellen.

---

1) Zusammen mit Ferd. Schubert, S. Sechter u. a. m. Im Einvernehmen mit Salieri und Eybler schlug Moritz von Dietrichstein bei der Prüfung W. vor. Vgl. D.s Bericht an Fürst Trautmannsdorff vom 26. 12. 1822 im Wiener Staatsarchiv (nach frdl. Mitteilung von Herrn O. E. Deutsch, Wien).

2) Über Aufführungen von Instrumentalwerken W.s in Prag: Allg. mkl. Ztg. 24. 6. 1824 und 1. 6. 1825.

3) So Seyfried a. a. O. S. 886, nach Wurzbach a. a. O. erst 1825.

4) Diese Angabe Wurzbachs bestätigt ein Brief W.s an den Steiermärkischen Mkver. (Intern. Ausst. f. Mk.- und Theaterwesen, Wien, 1892, Fachkat. d. musikhist. Abt. S. 437). Deutsch: Schubert in Graz, Die Musik VI, 7, 1907 S. 13 führt W. unter den Ehrenmitgliedern aus jenen Jahren nicht auf.

5) 2 Exemplare im Musikhist. Mus. von W. Heyer, Köln.
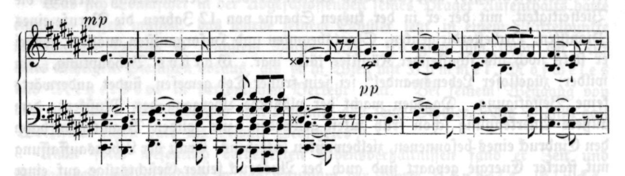
6) Th. von Frimmel: Beethovenstudien I, B.s äußere Erscheinung, München 1905 S. 55.

Die lyrischen Klavierstücke.

Als Klavierkomponist scheint Worzischek 'n Prag nur mit einer Fantasie „Leichenfeier auf den Tod des Generals Moreau" (Prag, Haas, 1813) und „12 deutschen Tänzen" (Prag, Haas) hervorgetreten zu sein. Unmittelbar unter dem Eindruck von Tomascheks eben erschienenen Rhapsodien op. 40 entstanden dann seine ersten lyrischen Klavierstücke[1]), vielleicht noch in Prag, sonst gleich in der ersten Wiener Zeit[2]). Sie erschienen aber erst 1818 in 2 Heften mit insgesamt „12 Rapsodies" als op. 1 bei Cappi und Diabelli[3]).

Die Wahl dieses damals noch ganz neuartigen Titels lag für Worzischek nahe genug. Mit den Rhapsodien seines Lehrers verglichen weisen die seinigen, gleichfalls in der Form ABA mit meist scharf kontrastierendem Mittelsatz bei vielfach reicherer Gliederung der Teile in sich durchweg eine breitere Anlage auf.

Nr. 1: cis-moll, 6/8, Allegro. Eine unruhige, sich rastlos fortwälzende Figur der rechten Hand bestimmt den düsteren Charakter des Hauptteils, der zum Schluß in den Oktavensprüngen der linken in männlichen Trotz übergeht. Echt Beethovensche Züge trägt der Mittelsatz mit der breit ausladenden Oktavenmelodie und den klanggesättigten Akkorden:



Bemerkenswert ist schon hier die für Worzischek charakteristische Verwendung einer entlegenen Tonart.

Nr. 2: E-dur, 3/4, Allegro. Auf die thematische Verwandtschaft des Hauptteils mit zwei Sätzen Tomascheks und den gemeinsamen Ausgangspunkt bei Beethoven (Scherzo der Klaviersonate op. 26) wurde schon hingewiesen[4]). Mit vollendeter Kunst wird bei Worzischek das prägnante Motiv durchgeführt, sodaß es allein den Inhalt dieses geistessprühenden Satzes bestreitet. Ein Vergleich des Mittelteils mit dem ihm verwandten von Tomascheks Rhapsodie op. 40, 4 zeigt bei Worzischek eine an Spohr erinnernde Weichheit chromatischer Stimmführung:

---

[1]) Wurzbach a. a. O. führt noch ein Impromptu in F-dur (vermutlich ein ausgedehnteres, mehrsätziges Stück) aus der ersten Wiener Zeit auf. Ein Impromptu W.s als kleines Einzelstück erschien als Beilage zur Allg. mkl. Ztg. mit bes. Berücks. d. österr. Kaiserstaates 13. 11. 1817.
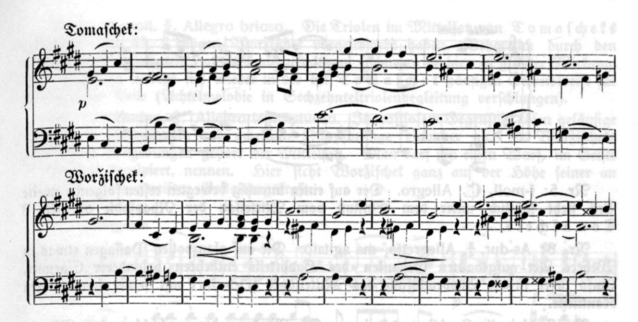
[2]) Die Abhängigkeit der 4. und 11. Rhapsodie W.s von Nr. 2 und 5 der Tomaschekschen Rh. op. 41, die erst Ende 1814 erschienen, läßt vermuten, daß die genannten und vielleicht noch andere Stücke seines op. 1 nicht vor Ende 1814 entstanden nnd demnach Beethoven nur einen Teil des Werkes kennen lernte.

[3]) Bei Whistling: Handb. d. mkl. Lit. 1828 S. 695 noch eine zweite Ausgabe (Richault, Paris). Rezension: Allg. mkl. Ztg. mit bes. Ber. d. ö. K. 5. 12. 1818. Spätere Neuausgabe bei Diabelli.
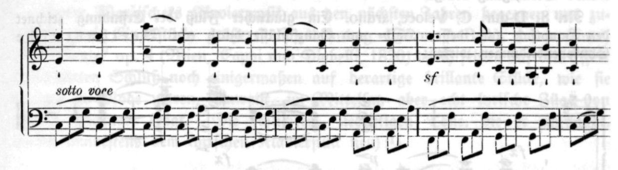
[4]) S. o. S. 66 Anm. 1.

Tomaschek:
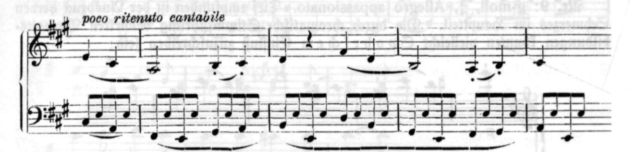
Worzischek:



Nr. 3: a-moll, C, Allegro con brio[1]). Vorbildlich für die Stimmung des leidenschaftlich bewegten Hauptsatzes könnte das Finale von Beethovens f-moll-Sonate op. 2, 1 gewesen sein. Dies gilt besonders für das zweite, gesangartige Thema:
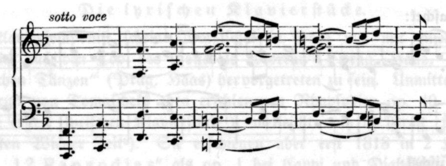


Eine derartige klangvolle Melodieführung in Oktaven zu einfacher Triolenbegleitung verwendet Worzischek[2]) im lyrischen Klavierstück noch einmal (op. 7, 4). Sonst bevorzugt er eine Stilisierung gesangmäßiger Stellen, wie sie der Mittelsatz aufweist: schlichte Kantilene, gelegentlich durch ausdrucksvolle Ornamentik bereichert (so auch die Mittelsätze der 6. und 7. Rhapsodie[3]):



Nr. 4: F-dur, 6/8, Vivace. Der düstere Charakter der verwandten Rhapsodie op. 41, 5 von Tomaschek erscheint hier in hellere Farben übertragen. Der Klaviersatz ist noch klangvoller als dort. Die beruhigende Wirkung breiter Oktavenmelodien in der Mittellage gerade nach einem bewegten Satz (vgl. auch die erste Rhapsodie) hat ihre Vorbilder bei Beethoven (Trio der mittleren Sätze in den Sonaten op. 26 und 27):

[1]) Das o. S. 63 Anm. 3) Gesagte gilt auch für W.
[2]) Vgl. Tomaschek op. 35, 2, Mittelsatz.
[3]) Vgl. T., 3 Ditirambi op. 65, 3.
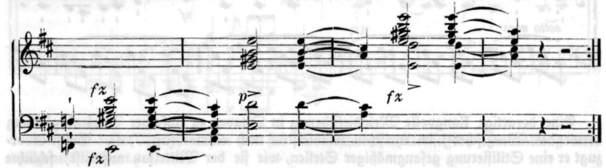


Nr. 5: f-moll, ₵, Allegro. Der auf einen unruhig bewegten ersten folgende zweite Teil steht sichtlich unter dem Einfluß vom Mittelsatz der Rhapsodie op. 40, 3 Tomascheks.

Nr. 6: As-dur, $\frac{2}{4}$, Allegretto, ma agitato. Die auf glanzvollen Passagen etwas in Webers Art aufgebauten Gedanken des Hauptteils entbehren besonderer Eigenart. Umso tiefer ist die Ausdrucksfülle des Mittelsatzes (Des-dur) mit seiner langatmigen Kantilene.

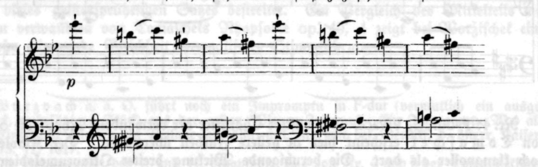
Nr. 7: d-moll. C, Allegro furioso. Die Wirkung der nachschlagenden Akkorde aus Tomascheks op. 40, 3 steigert Voržišchek unter größter Klangfülle zu einem Satz dämonischen Charakters, nach dem der edle Gesang des zweiten Teils eine wohltuende Beruhigung bringt.

Nr. 8: D-dur, C, Veloce, ardito. Ein glücklicher Fluß der Erfindung zeichnet den Hauptsatz aus, dessen Halb- und Ganzschlüsse durch echt Beethovensche Synkopenbildungen wirken:



Von eigenartiger fantastischer Stimmung ist der Mittelsatz in d-moll.

Nr. 9: g-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro appassionato. Tief empfunden ist der Ausdruck herben Schmerzes im Hauptteil. Die durch chromatische Stimmführung bewirkten Vorhaltsbildungen könnten vielleicht Spohrschem Einfluß zuzuschreiben sein:
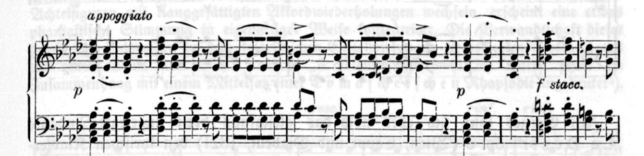


Der Mittelsatz (Innocentemente) steht mit seiner idyllischen Stimmung den früheren Eklogen Tomascheks nahe.
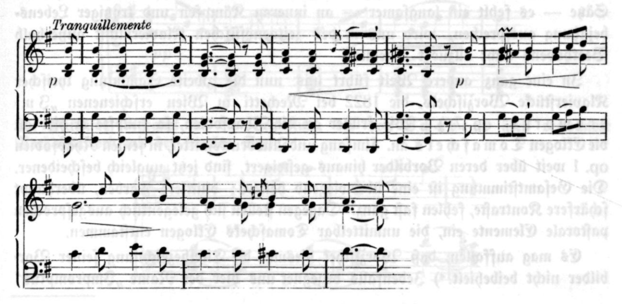
Nr. 10: C-dur, C, Allegro risvegliato. In beiden Teilen reicht der musikalische Gehalt kaum an die anderen Rhapsodien der Sammlung heran. Für den Hauptsatz war Tomascheks Rhapsodie op. 40, 5 vorbildlich.

Nr. 11: h-moll, $\frac{2}{4}$, Allegro brioso. Die Triolen im Mittelsatz von Tomascheks Rhapsodie op. 41, 2 mögen Worzischek vorgeschwebt haben. Beharrlich durch den ganzen, breit angelegten Hauptteil ausgesponnen, gelangen sie hier zu größter Wirkung. Der Mittelsatz bewegt sich wieder in der bei Tomaschek häufigen Schreibweise für gesangartige Teile (Achtelmelodie in Sechzehnteltriolenbegleitung verschlungen).

Nr. 12: Es-dur, $\frac{2}{4}$, Allegro tempestuoso. In rastlosem Gegenspiel lösen geläufige Figuren in Sechzehnteln und markante Oktavsprünge einander ab. Zu Worzischeks glücklichsten Eingebungen gehört der Mittelsatz. Man darf ihn einen Wurf, im Geiste Beethovens konzipiert, nennen. Hier steht Worzischek ganz auf der Höhe seiner an Beethoven gereiften Gestaltungskraft:
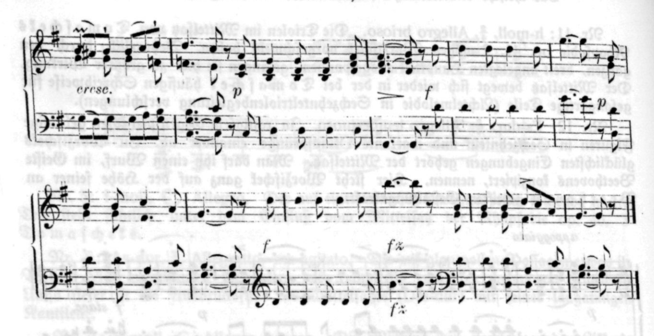


Unter Worzischeks Klaviermusik aus den nächsten Jahren begegnen uns zunächst zwei Einzelstücke größerer Ausdehnung (Form A-B-A), deren eines, „Le Plaisir" op. 4 (Wien, Cappi und Diabelli, 1820) durch seinen auf den Effekt gearbeiteten Schluß noch einigermaßen auf derartige brillante Stücke, wie sie damals in Mode waren, hinweist, im Mittelsatz aber echt lyrische Züge von großer Eigenart trägt. Die schlichten, liedartigen Töne, die er anschlägt, waren mindestens dem lyrischen Klavierstück neu) :[1])



Nicht weniger überrascht der Schluß des Mittelteils mit seinen an Hörnerklänge erinnernden Wirkungen. Hier tritt uns Worzischek zum ersten Mal als Romantiker entgegen, wie er uns später im 5. Impromptu op. 7 solche Stimmungen ganz auskosten läßt.

[1]) Ein Vorklang dieser Ausdrucksweise vielleicht in W.s Rhapsodie op. 1, 9, Mittelsatz.



Als Ganzes läßt sich eher noch das gleichfalls breit angelegte Andante „Le Désir“ op. 3 (Wien, Cappi und Diabelli, 1821) den lyrischen Klavierstücken zuzählen. Wiederum scheint Spohr für den elegischen Charakter dieses tief empfundenen Stückes einige Farben geliehen zu haben (chromatische Melodieführung, weiche Vorhaltsbildungen). Bei allem Gefühlsüberschwang verfällt Worzischek jedoch in keinerlei Sentimentalität.

Eine besonders starke Geistesverwandtschaft mit Beethoven [1]) zeigt Worzischek in der 1820 bei Pennauer in Wien erschienenen [2]) b-moll-Sonate op. 20, in deren Ecksätzen sich leider mit hochpathetischen Stellen rein äußerliches Passagenwerk bis zur Stilwidrigkeit mischt. Was aber in ihren besten Teilen diese drei Sätze — es fehlt ein langsamer — an inneren Kämpfen und trotziger Lebensbejahung aussprechen, wird uns in der zeitgenössischen Klaviermusik außerhalb Beethovens nicht allzuoft begegnen.

In eine ganz andere Welt führt uns nun die zweite Sammlung lyrischer Klavierstücke Worzischeks, die 1822 bei Mechetti in Wien erschienenen „Impromptus“ op. 7 [3]). Wie früher an die Rhapsodien, so knüpfte er hier an die Eklogen Tomascheks an. Umfang und Ausdrucksmittel, in seinen Rhapsodien op. 1 weit über deren Vorbilder hinaus gesteigert, sind jetzt ungleich bescheidener. Die Gesamtstimmung ist eine überwiegend heitere; dunklere Farben, überhaupt schärfere Kontraste, fehlen fast ganz. Dagegen stellen sich gelegentlich ausgesprochen pastorale Elemente ein, die unmittelbar Tomascheks Eklogen entstammen.

Es mag auffallen, daß Worzischek diesmal die Titelbezeichnung seiner Vorbilder nicht beibehielt. [4]) Jedenfalls begegnet uns hier der Name „Impromptus“

---

[1]) Vgl. das Trio des Scherzo mit dem 2. Satz von B.s Sonate op. 27, II.
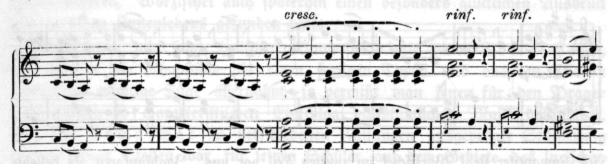
[2]) Rezension: Allg. mkl. Ztg. 22. 3. 1820. Das Finale erschien in Starkes Wiener Pft.-Schule III. Abt. Jan. 1821.

[3]) Whistling a. a. O. nennt noch eine Ausgabe bei Richault, Paris sowie Einzeldrucke.
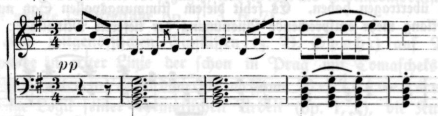
[4]) Eine handschriftliche „Ekloge III“ von W. (Preuß. Staatsbibl., Berlin) ist identisch mit dem 3. Impromptu der Sammlung op. 7. Ob W. das ganze Heft ursprünglich „E.“ nennen wollte, läßt sich nicht mehr feststellen.

für kleine Einzelstücke zum ersten Mal[1]). In der Musikliteratur vor 1800 fehlt er ganz, nach 1800 bezeichnet er zunächst nur mehrsätzige Stücke oder Variationenwerke über eigene oder fremde, meist Opernthemen, also die Vorläufer des späteren Potpourri, bis ihn Worzischek erstmalig für lyrische Klavierstücke verwandte[2]).
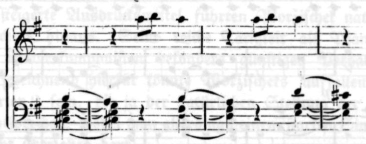
Nr. 1: C-dur, C, Allegro. Vorbild für die gemächlich auf- und absteigende Melodie mit den für seine pastoralen Stimmungen so typischen Vorschlägen war Tomascheks Ekloge op. 53, 4. Der durchsichtige Periodenbau dieses Impromptus erinnert an die später von Tomaschek in op. 83 angewandte Technik. Mit einfachsten Mitteln einer fortgesetzten Umspielung der Harmoniefolge I—V—I, wobei abgerissene Achtelfiguren mit klanggesättigten Akkordwiederholungen wechseln, erscheint eine etwas phantastische Stimmung in eigenartiger Weise konzentriert. Die Verwandtschaft dieses durch sein Schwelgen in rein koloristischen Einzelwirkungen so bemerkenswerten Satzes mit einer Stelle aus Schuberts „3 Klavierstücken" (1828) wurde schon im Zusammenhang mit einem Mittelsatz einer Tomaschekschen Rhapsodie angedeutet[3]).



Nr. 2: G-dur, 3/4, Allegro moderato. Die für das erste Impromptu vorbildliche Ekloge op. 35, 4 von Tomaschek war auch hier auf den allerdings mehr heiter bewegten als beschaulichen Hauptteil nicht ohne Einfluß:



Im Mittelsatz begegnet in der Begleitung der von Schubert gern verwandte Vorhaltsakkord mit der tonalen Sext:



---

[1]) Wohl unabhängig von W. kam Ende 1822 H. Marschner auf dieselbe Bezeichnung kleiner Einzelstücke für Klavier („Impromptus" op. 22 und 23). Die französische und deutsche Literatur namentlich des 18. Jahrhunderts kennt den Titel „I." für eine Art Epigramme; auf der Bühne galt er für Zwischenakteinlagen oder überhaupt improvisierte Aufführungen. Als ein solches I. erscheint z. B. nach den Worten Friedrichs („Da wird ein schönes I. zusammengehext werden", I. Akt, Schluß) Goethes Singspiel „Lila" (1777).

[2]) W.s kleines I. von 1817 (s. o. S. 102 Anm. 1) im Charakter einer zweistimmigen Geläufigkeitsstudie ist kaum als eigentliches lyrisches Klavierstück auszusprechen.

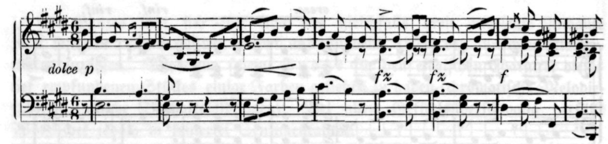
[3]) S. o. S. 69.

Klänge der Wiener volkstümlichen, namentlich Tanzmusik, mögen die gemeinsame Quelle für solche weichliche Bildungen gewesen sein.
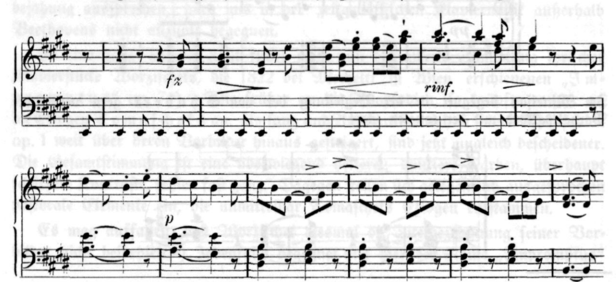
Nr. 3: D-dur, $\frac{2}{4}$, Allegretto. Der Hauptteil schlägt kräftigere Töne von frischer, origineller Erfindung an, während ein klangvoll wirkender Klaviersatz den Mittelsatz auszeichnet.

Nr. 4: A-dur, $\frac{3}{4}$, Allegretto. Der Hauptteil hat ausgesprochenen Liedcharakter (Melodie- und Triolenbegleitung verschlungen, zum Schluß die Melodie in klangvollen Oktaven). Jedem Einsatz des gesangartigen Hauptgedankens geht eine $2\frac{1}{2}$taktige Einleitungsphrase voraus, wodurch das Liedmäßige noch gesteigert wird, ein neues, von Mendelssohn später in weitestem Umfang verwandtes Stilmittel für das lyrische Klavierstück. Der zweite Teil steht hinter dem tief empfundenen ersten an musikalischem Gehalt einigermaßen zurück.

Nr. 5: E-dur, $\frac{6}{8}$, Allegretto. Etwas hat auch dieses Impromptu vom Charakter einer Tomaschekschen Ekloge an sich. Vor allem aber tritt jene schlichte, gemütsinnige Ausdrucksweise zutage, wie sie uns in ihrer Art zum ersten Mal im Mittelsatz von „Le Plaisir" begegnete:



Als Romantiker steht Worzischek im zweiten Teil vor uns. Jagdfanfaren als beliebte thematische Bildungen waren schon der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts nicht fremd, aber kaum dürfte jemand, wie es hier geschieht, bereits einmal eine Hörnermusik mit allen ihren melodischen und harmonischen charakteristischen Wirkungen so getreu auf das Klavier übertragen haben. Es fehlt diesem stimmungsvollen Satz nur noch die dem Hörnerklang mehr entsprechende Ausnutzung der tieferen Mittellage:



Nr. 6: H-dur, $\frac{3}{4}$, Allegretto. Mit einem Stück von duftiger Stimmung, durch einen Mittelsatz von leiser Melancholie unterbrochen, klingt die Impromptu-Sammlung aus.

Überblicken wir das Schaffen Worzischeks auf dem Gebiete des lyrischen Klavierstücks in seiner Entwicklung: In enger Anlehnung an Tomascheks Rhapsodien bereicherte er in seiner gleichnamigen Sammlung op. 1 den von seinem Lehrer geschaffenen Typ um einige Farben aus Beethovens

Technik, namentlich für die Mittelsätze (breite Oktavenmelodien), und gestaltete die beiden Teile in sich reicher, als es Tomaschek meist tat. Ganz neue Töne schlägt der gemütsinnige Mittelsatz des Allegros „Le Plaisir“ op. 4 an; selbst ein romantisches Element stellt sich ein, während als Ganzes eher das Andante „Le Désir“ op. 3 zu den lyrischen Klavierstücken zu zählen ist und in seiner fast überschwenglichen Ausdrucksweise vor allem S p o h r s c h e Züge an sich trägt. Mit den Impromptus op. 7 scheint Worzischek eine gewisse selbständige Eigenart im lyrischen Klavierstück erreicht zu haben. Noch über die Hälfte seiner Rhapsodien war von Vorbildern bei T o m a s c h e k abhängig gewesen. Zwar knüpfen auch die Impromptus sichtlich an dessen Eklogen an, aber der stimmungsvolle, im Klavierklang schwelgende Mittelteil des ersten, der ganz liedartige Charakter des vierten oder die romantischen Hornwirkungen des fünften Impromptus lassen ahnen, auf welchen Wegen des lyrischen Klavierstücks, wäre es ihm vergönnt gewesen, Worzischek auch späterhin einen besonders glücklichen Ausdruck seines reichen Innenlebens gefunden hätte.

Vergleichen wir seine lyrischen Klavierstücke mit denen T o m a s c h e k s, von dem er die Rhapsodie als einen fertigen Typus und aus den Eklogen wenigstens wichtige Züge übernahm, so vermißt man jenen für den Prager Komponisten so charakteristischen Einschlag volkstümlicher Musik vollständig. Die von T o m a s c h e k zu verschiedenen Fassungen ausgeprägte Stilisierung gesangmäßiger Stellen war für seinen Schüler auf dem Gebiete des lyrischen Klavierstücks natürlich ein besonders glückliches Erbe, während dieser hierfür gleichzeitig von B e e t h o v e n erneut angeregt wurde (op. 1, 2) und gelegentlich eine ausdrucksvolle Kantilene bevorzugte, wie sie ihm als Violinkomponist besonders nahe liegen mußte (Mittelsätze op. 1, 3, 6, 7).

Unter allen zeitgenössischen Einflüssen (z. B. S p o h r) auf Worzischeks Schaffen wurde in erster Linie der schon in Prag mit Tomascheks Unterricht einsetzende und später in Wien dauernd wirksame B e e t h o v e n s entscheidend für die strenge Logik seiner thematischen Arbeit (op. 1, 2), die Kunst scharfer dynamischer Gegensätze, den rhythmischen und harmonischen Reichtum, sowie den klangvollen Klaviersatz.

Derartig gesteigerte Ausdrucksmittel führten Worzischek natürlich weit über Tomascheks Technik hinaus. Seine reiche Tätigkeit als Pianist setzte ihn in ein für einen Klavierkomponisten besonders günstiges Verhältnis zu seinem Instrument. Bezeichnend hierfür könnte Worzischeks auffallende Vorliebe für entlegene Tonarten[1]) sein, die ja der natürlichen Stellung der Hand mehr als die einfachen entsprechen, wobei man allerdings einen starken Sinn für Tonartencharakteristik nicht übersehen darf.

Die Entfaltung seines K l a v i e r s a t z e s z u g r o ß e r F ü l l e in einigen Rhapsodien, die Ausnutzung r e i n k l a n g l i c h e r W i r k u n g e n und die besondere Kunst k o n z e n t r i e r t e r S t i m m u n g e n sind ein wesentlicher

[1]) Die Rh. und I.s enthalten Sätze in H-dur, Cis-dur, gis-moll, Des-dur, die Sonate op. 20 in b-moll, Fis-dur, Cis-dur.

Teil dessen, was Worzischek zur Entwicklung des lyrischen Klavierstücks beigetragen hat. Er hat dieser Gattung weiterhin mit der Vertiefung mancher Mittelsätze der Rhapsodien in Beethovenschem Geist und mit einer Steigerung des liedmäßigen Charakters, wie sie ihm im fünften Impromptu gelang, neue Wege erschlossen, ferner im schlichten, gemütsinnigen Ausdruck einzelner Sätze und mit länger ausgesponnenen Stimmungen echt romantischer Art, wie sie sich bei Tomaschek kaum angedeutet fanden, das lyrische Klavierstück um einige wirkungsvolle Farben bereichert.

Für seine historische Bedeutung in der Geschichte des lyrischen Klavierstücks darf endlich nicht vergessen werden, daß er diese seit 1810 von seinem Lehrer gepflegte Gattung schon früh aufnahm, nach Wien verpflanzte und ihr mit den Impromptus eine neue äußere Bezeichnung gewann. Im Ganzen läßt sich sagen, daß Worzischek empfänglich für die musikalischen Strömungen der Zeit und selbst schöpferisch hochbegabt, das lyrische Klavierstück, während es Tomaschek in eigene Bahnen lenkte, unter überaus glücklichen Umständen in einer anderen Umgebung rechtzeitig entwicklungsfähig machte für eine neue Zukunft.

Zur letzten Vollendung war es auch bei ihm noch nicht reif. Worzischek ist gewissen Gefahren seines Virtuosenberufs für sein künstlerisches Schaffen nicht entgangen. Einzelne, wenn auch nur wenige lyrische Klavierstücke (op. 1: 6, 10) tragen allzu deutlich den Stempel äußerlicher Brillanz an sich. Auch ist sich seine so reiche Erfindungsgabe und glückliche Gestaltungskraft nicht immer gleich geblieben.

Trotzdem mögen auch für den allzu früh verstorbenen Schöpfer der Rhapsodien und Impromptus die Worte Grillparzers gelten, die dieser Schubert aufs Grab setzte:

„Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen.“

3. Franz Schubert

Quellen und Literatur

Ges.-Ausg., Breitkopf & Härtel, Serie XI. Dazu Revisionsbericht XI von J. Epstein.
G. Nottebohm: Them. Verz. der im Druck ersch. Werke von Fr. Sch., Wien 1874.
O. E. Deutsch: Fr. Sch., Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. II, 1: Die Dok. s. Lebens. München 1914.

Biographien mit Würdigung der lyr. Klavierstücke:
G. Kreißle von Hellborn: Fr. Sch., Wien 1865, bes. S. 409, 525 f.
A. Reißmann: Fr. Sch., Sein Leben u. seine Werke, Berlin 1873, bes. S. 249 ff., 297.
G. Grove: Dictionary IV, 2. Aufl. 1908, Art. „Sch.“ von Grove (mit wenigen Zusätzen von Hadow) S. 280 ff.
R. Heuberger: Sch., 2. Aufl. Berlin 1908 S. 60.
W. Dahms: Sch., 3.—5. Aufl. Berlin 1918. S. 251 f.

Über die lyr. Klavierstücke, außerdem noch u. a.:
A. Saran: Sch. als Klavierkomponist, Deutsche Mkztg. 1862 S. 25 ff.
Fr. Niecks: Fr. Sch., A Study, The Monthly Mus. Record VII 1877 S. 5, 33 ff.
O. Bie: Das Klavier und seine Meister, 2. Aufl. 1901 S. 215 ff.
G. Grove: Dictionary II 1906 S. 462, Art. „Impromptu“ von Grove.
P. Goetschius: The Pft. compositions of Sch. for two hands, The Musician, Boston 1907.
P. Dietzsch: Sch.s Impromptus und Moments musicals (!), Neue Zeitschr. f. Mk. LXXXIII 1916 Nr. 44, 45.

Die Entstehung der Impromptus, Moments musicaux und der „drei Klavierstücke" Schuberts nach seiner Bekanntschaft mit den lyrischen Klavierstücken Tomascheks und Woržischeks.

Zwei äußere Anlässe waren es besonders, die seit 1817 das plötzliche Heranreifen Schuberts zum Klavierkomponisten bestimmten.[1]) Um diese Zeit lernte er in J. Gahy einen ausgezeichneten Partner für das vierhändige Spiel kennen. Hieraus erwuchsen ihm reiche Anregungen für die Pflege vierhändiger Musik und der Klavierkomposition überhaupt. Sodann bot sich Schubert, der zeitweise auch das bescheidenste Instrument völlig hatte entbehren müssen, seit 1816 in den Häusern Gahys, Sonnleithners, Kiesewetters und anderer gegenüber den früheren Jahren eine ganz andere Gelegenheit, Klang und Ausdrucksmöglichkeiten moderner guter Klaviere im eigenen Spiel zu entdecken.

So entstanden 1817 gleich sieben Klaviersonaten (darunter drei nicht ganz vollendete), denen sich 1818, 1819, 1823, 1825, 1826 und 1828 zehn weitere, sowie 1822 die Wandererphantasie anschlossen. In diesen Werken führte Schubert die schon mit Clementis und Beethovens Klaviermusik beginnende Individualisierung des rein Klanglichen weiter, wobei die neuen Instrumente die Bedingungen für eine wirksame Ausnutzung aller, besonders der mittleren und tiefen Lagen schufen.[2])

Hand in Hand mit diesem Streben nach neuen Ausdrucksmitteln ging das begreifliche Suchen, wenn nicht nach neuen, so doch anderen Formen, als sie die Sonate mit ihrer Forderung der Konzentration dem überquellenden Strom seiner Eingebungen vorschreiben mußte. Es lag für Schubert nahe genug, sich nach dem großzügigen Entwurf der Wandererphantasie einmal in kleineren, freien Gebilden auszuleben und dort für die Errungenschaften des in den Sonaten geschaffenen Klavierstils andere Wege aufzusuchen.

Mit solchen Stücken geringeren Umfangs durfte er auch hoffen, den Wünschen der wenigen Verleger, die in den 20er Jahren bei ihm anklopften, gerecht zu werden. Pennauer erbat 1825 ein recht brillantes Werk von nicht zu großem Umfang, „z. B. eine große Polonaise oder Rondeau mit einer Introduktion etc. oder eine Fantasie"[3]), Probst dagegen machte 1826 ausdrücklich mit Rücksicht darauf, „daß der eigene, sowohl oft geniale, als wohl auch mitunter etwas seltsame Gang" der Schubertschen Kompositionen dem Publikum nicht allgemein verständlich sei, zur Bedingung, für die Übersendung von Manuskripten „nicht zu schwierige Pfte.-Kompositionen à 2 und 4 m., angenehm und leicht verständlich gehalten".[4]) Ein festes Verhältnis zum Verlag Breitkopf und Härtel sollte Schubert gleichfalls mit Überlassung von „ein oder zwei Stücken für das Pianoforte allein oder zu vier Händen" einleiten (1826), wobei es sich wohl auch um kleinere Sachen handeln mochte.[5])

[1]) Heuberger a. a. O. S. 35. Klaviermusik Sch.s vor 1817: 2 Sonaten (1815), einige einzelne Stücke, 2 Folgen Variationen (1815/16) und viele Tänze.

[2]) Heuberger a. a. O. Vgl. auch Scheibler: Sch.s einstimmige Lieder usw. mit Texten von Schiller, Die Rheinlande 1905 S. 271.

[3]) Deutsch a. a. O. S. 269, Brief Fr. Hüthers vom 27. 8. 1825.

[4]) Ebenda S. 341, Brief A. H. Probsts vom 26. 8. 1826.

[5]) Ebenda S. 343, Brief von Breitkopf und Härtel, 7. 9. 1826.

Zu diesen Verlegerwünschen, seine Klaviermusik betreffend, kamen nun direkte Anregungen, sich dem kleinen Einzelstück zuzuwenden. Schubert lernte es z. B. in den „Bachschen Fugen" kennen, die Ferdinand ihm mit einem Brief vom 3. 7. 1824 nach Zelez sandte.[1]) Es handelt sich jedenfalls um ein Exemplar des „Wohltemperierten Klaviers", von dem seit 1799 mehrere Ausgaben erschienen waren. Wie uns dessen Studium von Tomaschek und Worzischek her schon bekannt ist und sicher nicht ohne Einfluß auf die Entstehung ihrer Eklogen, Rhapsodien und Impromptus blieb, so mögen Bachsche Präludien auch Schubert zur Schöpfung lyrischer Klavierstücke angeregt haben. Glaubt man doch Bachschen Geist aus dem Anfangssatz des vierten Stücks der Moments musicaux zu vernehmen.

Indes lagen andere eigentliche lyrische Klavierstücke Schubert viel näher. Es fragt sich also, ob er, gegebenenfalls durch persönliche Beziehungen zu Tomaschek und Worzischek deren zahlreiche Hefte kleiner Einzelstücke ganz oder teilweise gekannt hat.

Irgendwelche persönliche Beziehungen zu Tomaschek lassen sich für Schubert nicht bestimmt nachweisen. Als jener 1814 nach Wien kam, war der junge Schubert, noch ganz dem öffentlichen Musikleben der Stadt fern, Lehrer in der Schule seines Vaters. Später begegnen uns beider Komponisten Namen nebeneinander, einmal als Verfasser von Musikbeilagen der „Wiener Eichenblätter", angekündigt am 27. 6. 1821[2]), dann unter den Variationenkomponisten der 2. Abteilung des „Vaterländischen Künstlervereins" 1824[3]), woraus man natürlich auf keinerlei persönliche Beziehungen zu schließen braucht, von denen auch weder in den vorliegenden Dokumenten zur Biographie Schuberts noch in vorhandenen Briefen Tomascheks die Rede ist.[4]) Dagegen läßt sich wohl annehmen, daß Schubert unter der in Wien gespielten Instrumental- und Kirchenmusik Tomascheks auch dessen lyrische Klavierstücke irgendwie bekannt wurden, am ehesten vielleicht durch seine persönliche Bekanntschaft mit Worzischek.

Diese läßt sich zwar auch nicht beweisen, aber weit mehr als eine solche mit Tomaschek wahrscheinlich machen. Schubert und Worzischek konnten sich bei mancher Gelegenheit kennen lernen. Beide verkehrten in den Häusern Kiesewetters und Sonnleithners. J. Benedict nennt sie zusammen unter einer Schar „von jungen Bewunderern, welche Beethoven ihre Ehrerbietung zeigen wollten und von ihm bemerkt zu werden hofften (1823)[5]). In der Gesellschaft der Musikfreunde erscheint Worzischek seit 1815 als Leiter am Klavier und später als Dirigent. Hier, in den Gesellschaftskonzerten und Abendunterhaltungen, in denen Worzischek wie in zahlreichen anderen Konzerten auch als Pianist auftrat[6]), standen häufig Schubertsche Kompositionen auf dem

[1]) Deutsch a. a. O. S. 213, Briefe Ferd. Sch.s vom 3. 7. 1824 und S. 228 vom 6. 10. 1824.

[2]) Ebenda S. 109.

[3]) Ebenda S. 207.

[4]) Nach frdl. Mitteilung von Herrn O. E. Deutsch enthalten die im Archiv der Ges. d. Mkfr., Wien vorhandenen 5 Briefe T.s nichts, was hierzu Aufschluß geben könnte.

[5]) Brief Benedicts bei Thayer: Beethoven IV S. 465, wo W. als Schüler des Violin- und Klaviervirtuosen K. M. von Bocklet erscheint (?).

[6]) Kritiken: Allg. mkl. Ztg., Allg. mkl. Ztg. mit bes. Ber. d. ö. K

Programm.[1]) Eine persönliche Bekanntschaft beider Künstler könnte weiterhin, wenn sonst nirgendwo, gelegentlich eines Konzerts der Gesellschaft adliger Damen im Kärtnertortheater am 7. 3. 1821 erfolgt sein [2]), wo Schuberts Erlkönig seine zweite öffentliche Aufführung durch Vogl erlebte und von zwei Damen Variationen Worzischeks auf zwei Klavieren gespielt wurden. Weitere Beziehungen lassen sich denken durch gemeinsamen Verkehr bei Wiener Verlegern. An zwei Sammelwerken waren sie gleichzeitig beteiligt: „Carneval 1823. Eine Sammlung Original-Deutscher Tänze fürs Pianoforte. In zwei Heften bei Sauer und Leidesdorf" [3]) und „Vaterländischer Künstlerverein", 1824 bei Diabelli und Komp. erschienen (s. o. Seite 112). Ein letztes Mal wurde Schubert an Worzischek erinnert, als dessen Tod bevorstand; Schwind wollte den Freund für die bald frei werdende Hoforganistenstelle interessieren [4]), hatte damit aber kein Glück.[5])

Damals (1825) könnte Schubert die Rhapsodien und Impromptus Worzischeks und im Verkehr mit ihm auch Tomascheks lyrische Klavierstücke längst kennen gelernt haben. Trotzdem möchte ich eine nochmalige und vielleicht eingehendere Bekanntschaft mit diesen Stücken, die ihn dann zu ähnlichen Schöpfungen anregen konnten, in eine spätere Zeit verlegen, die dem Erscheinen seiner ersten Impromptus unmittelbar vorausgeht. Das ist Schuberts Aufenthalt in Graz im Spätsommer 1827. Drei Jahre vor ihm war Worzischek dort gewesen. Obwohl O. E. Deutsch [6]) von dessen etwaigem Verkehr im Hause Pachlers nichts bekannt ist, möchte ich doch auch ohne Beweismaterial die Vermutung nicht von der Hand weisen, daß Worzischek, wie so viele andere Besucher aus der Kaiserstadt in irgend einer Weise gleichfalls das Interesse der tüchtigen Klavierspielerin Frau Pachler erregt hat, so daß Schubert später bei seinem Grazer Aufenthalt bei ihr die lyrischen Klavierstücke des ihm ja nicht Unbekannten und so vielleicht auch die Tomascheks vorfinden und, falls er sie schon aus Wien kannte, sich in jenen Tagen eingehend mit ihnen vertraut machen konnte.

In der Tat kann man bis Ende 1827 bei Schubert von keiner Pflege des lyrischen Klavierstücks im Sinne etwa Tomascheks und Worzischeks sprechen. Eine Reihe kleiner Einzelstücke für Klavier, soweit sie sich nicht heute als Fragmente unvollendeter oder verschollener Sonaten erweisen, bleiben — zum Teil sind sie Gelegenheitsstücke [7]) — im Rahmen seines Gesamtschaffens Ausnahmeerscheinungen. Erst Ende 1827 wandte sich Schubert, innerlich und äußerlich zum kleinen Einzelstück gedrängt, namentlich um diese Zeit von Tomaschek und Worzischek angeregt, jener Gattung zu.

---

[1]) Programme bei Hanslick: Gesch. d. Konzertwesens a. a. O. und Perger-Hirschfeld: Gesch. d. k. k. Ges. d. Mkfr. in Wien, 1912.

[2]) Deutsch a. a. O. S. 94. Das Programm dieses Konzertes wiedergegeben ebenda, III, (Bilderband) S. 157.

[3]) Ebenda II, 1 S. 155.

[4]) Ebenda S. 279, Brief Schwinds an Sch. vom 1. 9. 1825.

[5]) W.s Nachfolger wurde Sch.s Freund J. Aßmayer. J. Schuppanzigh bedauerte es, daß man Beethoven dabei übergangen habe (Thayer: Beethoven V S. 271).

[6]) Sch. in Graz, Die Musik VI, 7, 8, 1907; außerdem nach besonderer Mitteilung an mich.

[7]) Unter ihnen wäre ebenfalls als vereinzelter Vorläufer der späteren lyrischen Klavierstücke aus dem Anfang des Jahres 1827 zu nennen das „Allegretto" in c-moll („Meinem lieben Freunde Walcher zur Erinnerung. Franz Schubert. Wien, den 26. April 1827", Ges.-Ausg. XI, 12).

Unter dem 10. 12. 1827 [1]) zeigte der Verleger Haslinger in der amtlichen Wiener Zeitung als Neuerscheinung zwei Hefte an: „Impromptu pour le Pianoforte seul, par Franc. Schubert. Oeuvre 87. No. 1 et 2". [2]) Das vollständige Originalmanuskript dieser beiden mit noch zwei weiteren Impromptus aus dem Besitz der Witwe Haslingers hat weder Titelbezeichnung noch Datierung von Schuberts Hand, nur Nr. 1 vom Verleger mit Bleistift die Überschrift „Impromptu" [3]). Die Entstehung dieser vier ersten lyrischen Klavierstücke Schuberts dürfen wir, wenn nicht mehr in die Zeit des Grazer Aufenthalts [4]), so doch in die letzten Monate des Jahres 1827 verlegen.

Merkwürdig scheint auf den ersten Blick, daß Schubert den Stücken keine nähere Bezeichnung gab, wo eine solche doch von Tomaschek und Worzischek her nahe genug lag. Aber dieser Fall steht nicht vereinzelt da (vgl. die späteren „3 Klavierstücke"), noch weniger der, daß erst der Verleger einem Werk seinen Titel gab. Man darf wohl annehmen, daß Haslinger die Bezeichnung für das von Schubert eingesandte Manuskript den Impromptus Worzischeks entnahm, wo er sie zum erstenmal für kleine Einzelstücke finden konnte. Nr. 3 und 4 erschienen erst 1855 bei Haslinger als op. 90 mit gewaltsamer Änderung der von Schubert aus guten Gründen beabsichtigten Tonart Ges-dur der Nr. 3 in G-dur sowie der ursprünglichen Taktvorzeichnung ₵₵ (doppeltes Allabreve) in ₵ [5]). Alle vier Stücke zusammen heißen heute „4 Impromptus op. 90".

Nachdem Schubert nunmehr sich dem ihm bis zum Ende 1827 fast ganz fremden Gebiet des lyrischen Klavierstücks zugewandt hatte, wollte er der ersten eine zweite Sammlung folgen lassen. Daß die nach der Datierung des Autographs [6]) bereits im Dezember 1827, also wohl bald nach den ersten entstandenen weiteren vier Stücke wirklich als Fortsetzung von op. 90 gedacht sind, beweist ihre Nummerierung mit 5—8. Schubert bezeichnete sie diesmal selbst als Impromptus und bot sie, „welche jedes einzeln oder alle vier zusammen erscheinen können", mit einer Reihe anderer vorrätiger Kompositionen am 21. 2. 1828 dem Verlag Schott in Mainz an. [7]) Das Manuskript schickte er dorthin am 23. 5. 1828. [8]) Bis zum 30. 10. 1828 mußte er auf die abschlägige Antwort Schotts warten, daß „diese Werke als Kleinigkeiten zu schwer seien und in Frankreich keinen Eingang finden würden". [9]) Dafür bat Schott um etwas „minder Schweres und doch Brillantes, auch in einer leichteren Tonart". Schubert

---

[1]) Deutsch: Fr. Sch. II, 1 S. 436.
[2]) Rezension: Castelli, Mkl. Anz. 1829 S. 153.
[3]) Epsteins Revisionsbericht zu Gesamtausg. XI, Nottebohm a. a. O. S. 108.
[4]) Schon Grove: Art. „Sch." a. a. O. S. 310 hält die Entstehung der ersten lyrischen Klavierstücke in der Zeit des Grazer Aufenthalts für möglich.
[5]) Sch. dachte über solche Maßregeln: „Ich kann nicht anders schreiben, und wer meine Arbeiten nicht spielen kann, soll es bleiben lassen, und wem die Tonart nicht gleichgiltig ist, der ist ohnehin gar nicht musikalisch" (An Spaun, Dahms a. a. O. 266). Erfreulicherweise bringt Ruthardt: Wegweiser durch die Kl.-lit.. 9. Aufl., Leipzig u. Zürich 1919 S. 165. jene Transposition des Verlegers, die sich mit der falschen Taktvorzeichnung in den meisten Neuausgaben wiederholt, zur Sprache. Vgl. auch M. Friedlaender: Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke, Petersjb. 1907 S. 22.
[6]) Revisionsbericht zu Gesamtausg. XI. Aut. seit 1898 in der Musikbibl. Peters.
[7]) Deutsch a. a. O. S. 467.
[8]) Ebenda S. 489.
[9]) Ebenda S. 512.

hat diese Enttäuschung nicht mehr erlebt.[1]) Das Werk erschien erst 1838 bei Diabelli als „4 Impromptus pour le Pianoforte composés par Fr. Schubert. Op. 142. Dédiés à Mons. Fr. Lizt par les éditeurs."[2])

Noch eine dritte Folge Impromptus hatte Schubert im Sinn, als er im Frühjahr 1828 drei Klavierstücke schrieb ohne nähere Titelbezeichnung. Ihre Entstehung im Anschluß an op. 90 und op. 142 — nach Nottebohm sind Nr. 1 und 2 im Mai 1828, Nr. 3 etwas früher komponiert [3]) — sowie ihr Charakter lassen sie deutlich als Fortsetzung der beiden ersten Impromptu-Sammlungen erscheinen im Gegensatz zu den wahrscheinlich 1817 entstandenen, im Autograph nicht mehr vorhandenen 5 Klavierstücken, die schon ihrer Tonartenzusammenstellung nach eine Sonate sein müssen, oft genug aber fälschlich den Impromptus und Moments musicaux angereiht werden.[4]) Erschienen sind die „Drei Klavierstücke", von Brahms herausgegeben, in dessen Besitz sich damals die Handschrift befand, erst 1868 bei Rieter-Biedermann in Leipzig.[5])

Es ist aus diesem und dem Beispiel von op. 90 ersichtlich, welch geringen Wert Schubert der äußerlichen und vielfach der Mode unterworfenen Namengebung seiner lyrischen Klavierstücke beilegte.[6]) Aus diesem Grunde möchte ich ebenfalls die „Moments musicaux" für ursprünglich unbezeichnete Stücke Schuberts und ihren Titel für eine Beigabe des Verlegers halten. Komponiert sind sie größtenteils wahrscheinlich zwischen op. 142 und den 3 Klavierstücken, also Anfang 1828, erschienen bei Leidesdorf zu Ostern 1828 [7]) in zwei Heften als „Momens musicals (!) pour le Pianoforte par Fr. Schubert. Op. 94." Ein Autograph ist nicht mehr vorhanden. Deutsch [8]) hat die Identität des dritten Stückes mit einem „Aire (!) russe" in einem „Album musicale" (!) festgestellt, das 1823 auf 1824 bei Sauer und Leidesdorf erschien.[9]) Ob man daraus für die Datierung auch der übrigen Stücke von op. 94 wird

---

[1]) Die Zusage an Brüggemann in Halberstadt für Mühlings „Museum f. Pft.-Mk. u. Ges." (Deutsch a. a. O. S. 501) hätte Sch. vielleicht auch mit irgend welchen lyrischen Stücken erfüllt.

[2]) Rezension von Schumann: Neue Ztschr. f. Mk. IX 1835, 2. Halbj. Seine Annahme aus inneren Gründen, Sch. habe das Werk nicht „I." überschrieben, vielmehr seien das 1., 2. und 4. Stück Sätze einer vielleicht unvollendeten Sonate, ist natürlich unhaltbar und von Kreißle a. a. O. S. 526, Sarana. a. O. S. 27 und Nieck's a. a. O. S. 33 bereits angefochten worden.

[3]) Them. Verz. S. 213. Epstein vermerkt im Revisionsbericht zur Gesamtausgabe XI S. 10 lediglich die Datierung des ersten Stückes im Autograph (Mai 1828). Nottebohm begründet seine Datierung leider nicht.

[4]) So von Saran a. a. O. S. 26 und Dietzsch a. a. O. Die 1868 erschienenen „3 Klavierstücke" werden von Reißmann (1873), Nieck's (1877) und Bie (1901) noch völlig igoniert.

[5]) Rezension: H. Ehlert, Neue Berl. Mkztg. III, 1868 S. 99 ff.

[6]) Vgl. auch seine ärgerliche Äußerung über den von Diabelli einer seiner Ländlersammlungen gegebenen Titel „Hommage aux belles Viennoisses" (Deutsch a. a. O. S. 357).

[7]) Die Verlagsanzeige Leidesdorfs „Zur Ostermesse 1828", Cäcilia VIII, 1828, Intelligenzblatt 33 fehlt bei Deutsch a. a. O.

[8]) 5 unbekannte Ecossaisen von Sch., Die Musik XI, 23, 1912.

[9]) Angezeigt zu Weihnachten 1823 (Deutsch: Fr. Sch. II, 1 S. 176). Dieser „Air russe" ist wohl identisch mit dem „Russischen", den Johanna Lutz Mitte Januar 1824 von Schwind erhielt (ebenda S. 193).

Schlüsse ziehen müssen oder ob Schubert lediglich diesen „Air russe" unter die wohl in der Mehrzahl Anfang 1828 entstandenen Moments musicaux aufgenommen hat, sei dahingestellt.

Anschließend nun an Deutsch, der die Bezeichnung „Aire russe" für einen nichtssagenden Verlegertitel hält, möchte ich — so lange wir das Autograph noch nicht kennen, spricht nichts gegen diese Vermutung — auch die Namengebung „Momens musicals" demselben, mit Schubert befreundeten Leidesdorf zuschreiben.[1]) Von ihm waren 1821 [2]) erschienen „Momens mélancoliques. Fantaisies pour le Pianoforte composées et dédiées etc. par M. J. Leidesdorf. Oeuvre 118 Cah. 1, Vienne, chez S. A. Steiner et Comp.". [3]) Dieselbe Bezeichnung verwendet 1829 P. E. Hinek: „Die melancholischen Augenblicke. Fantasien in Akkorden", deren Rezension [4]) die Spielerei der damals so beliebten Modetitel ins rechte Licht setzt: „Wir leben in einer Zeit, wo es sich fast mehr um den Namen als um die Sache handelt. Ist nur vorerst ein recht pikanter Titel aufgestöbert, das übrige findet sich von selbst". [5])

Keiner hatte das Interesse an einem gangbaren Titel, wie gerade der Verleger. So mag Leidesdorf in Anlehnung an seine eigenen Stücke op. 118 Schuberts ursprünglich unbezeichnetes Werk „Momens musicals" genannt haben. In diesem Falle wäre dann auch für den aus der ersten Ausgabe stammenden und später oft genug gedankenlos übernommenen Sprachschnitzer „Momens musicals" er und nicht Schubert verantwortlich. [6]) Übrigens sind derartige Fehler in Drucken der damaligen Zeit häufig anzutreffen. 1824 waren bei Diabelli „Tableaux musicales" op. 5 von A. Hüttenbrenner erschienen.[7])

Besondere Wirkungen Tomascheks und Worzischeks auf Schuberts lyrische Klavierstücke. Charakteristik und historische Bedeutung der Impromptus, Moments musicaux und der „3 Klavierstücke".

Nachdem die Entstehungsgeschichte von Schuberts lyrischen Klavierstücken gezeigt hat, wie er sich erst nach Bekanntschaft mit denen Tomascheks und Worzischeks Ende 1827 diesem ihm bis dahin ziemlich fremden Gebiet zuwandte, sei nochmals auf einige einander verwandte Stellen in den kleinen Klavierstücken der drei Komponisten hingewiesen. Man vergleiche Tomascheks op. 40, 2 (Mittelsatz) mit Nr. 1 der 3 Klavierstücke Schuberts, hiermit auch Worzischeks op. 7, 1 (Mittelsatz), ferner Tomascheks op. 41, 2 (Mittelsatz) mit Schuberts op. 90, 2.

[1]) Schon Kreißle a. a. O. S. 526 glaubte kaum annehmen zu dürfen, daß Sch. die M. m. selbst so betitelt habe.

[2]) A. Meysel: Handb. d. mkl. Lit. 1828 S. 652.

[3]) Nach gefl. Mitteilung der kgl. Hausbibl., Berlin, handelt es sich um 2 Hefte mit je 6 kleinen, leicht ausführbaren Stücken.

[4]) Castelli: Mkl. Anz. 29. 8. 1829.

[5]) Von W. A. Mozart (Sohn) erschienenen vor 1830 „Polonaises mélancoliques", von A. A. Klengel 1824 „3 Romances sentimentales de caractère mélancolique et passionné".

[6]) H. Simon: Neue Mkztg., Köln 1883 Nr. 23, wendet sich gegen eine übertriebene pietätvolle Beibehaltung des Sch.schen (!) Fehlers in modernen Ausgaben, Friedlaender a. a. O. S. 22 macht Sch. für den Fehler verantwortlich und will ihn beibehalten wissen.

[7]) Kleine Stücke mit Überschriften (la méditative, la bergère, la mélancolique u. a. m.). Rezension: Allg. mkl. Ztg. mit bes. Ber. d. ö. K. 21. 8. 1824.

Es finden sich noch weitere Berührungspunkte mehr allgemeiner Art unter den lyrischen Klavierstücken Schuberts, Tomascheks und Worzischeks. Die Form von Schuberts Impromptus und Moments musicaux beruht vielfach auf demselben Kontrastprinzip innerhalb der Teile, wie es bei den beiden Böhmen in der Menuettform (ABA) ihrer Stücke zum Ausdruck kam. In der Thematik war bei Tomaschek seine aus der Berührung mit der Volksmusik erwachsene Vorliebe für Melodiebildungen, ja ganze Stücken in Terzen- und Sextengängen ein wesentliches Stilmerkmal. Dies Element ist auch Schubert (der ja seinerseits die magyarische Musik, wohl auch mit einem gewissen slavischen Einschlag, für das kleine Klavierstück fruchtbar machte: op. 94, 3, 142, 4), nicht fremd (op. 94, 4, Des-dur, 3 Klavierstücke Nr. 1, 2. Trio). Ein Beispiel ähnlicher Miniaturarbeit wie Tomascheks Eklogen op. 83 wäre etwa das Nebeneinanderstellen immer neuer, kurzer Perioden im sechsten Stück von Schuberts, Moments musicaux. Zwar fallen jene Eklogen in eine spätere Zeit (1840), jedoch war Tomaschek diese Technik damals keineswegs ganz neu. Wie nahe sich Schubert gelegentlich in der Ausnutzung koloristischer Einzelwirkungen mit Worzischek berührte, zeigt die schon erwähnte Verwandtschaft des ersten seiner drei Klavierstücke mit dessen erstem Impromptu.

Im Klaviersatz läßt sich bei Worzischek eine Bevorzugung entlegener Tonarten beobachten, zum Teil wohl aus Gründen leichterer Spielbarkeit, was auch bei Schubert gerade in seinen kleinen Klavierstücken auffällt.[1]) Weiterhin ist es besonders die von Tomaschek und Worzischek gern angewandte Schreibweise gesangmäßiger Stellen — einfache oder Oktavenmelodie über Triolenbegleitung, dabei Melodie und Begleitung häufig verschlungen in der rechten, in der linken Hand ein die Harmonie tragender Baß —, die uns bei ihnen unwillkürlich an ähnliche Stellen bei Schubert erinnert (Schuberts op. 90, 4, 94, 1, Mittelsatz).
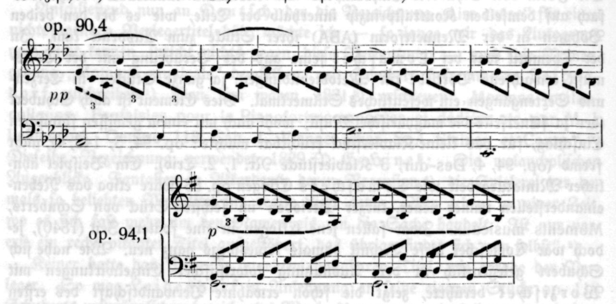
Es fragt sich nun, was von all dem Schubert 1827 als Klavierkomponist schon eigen war, und demgemäß, was die beiden Böhmen ihm in dieser Hinsicht auf dem Gebiet des lyrischen Klavierstücks geben konnten.

Zweifellos hatte Schubert 1827 längst die volle Höhe seiner Meisterschaft als Klavierkomponist erreicht. Das gilt besonders von seiner Kunst der Klavierbehandlung. Es finden sich auch in Schuberts Klaviermusik vor 1827 genügend Beispiele entlegener Tonarten, sei es ihrer manuell bequemeren Spielbarkeit wegen, sei es aus Freude an ihrem Stimmungsgehalt und am rein Klanglichen überhaupt.[2]) Indes machen sich solche Stücke bezw. Sätze im Rahmen seiner im Lauf kaum eines halben Jahres entstandenen lyrischen Klavierstücke so auffallend bemerkbar, daß zu dieser Bevorzugung von Tonarten mit reichem Obertastengebrauch in der Bekanntschaft mit Worzischeks Klaviermusik wenigstens eine erneute Anregung angenommen werden darf.
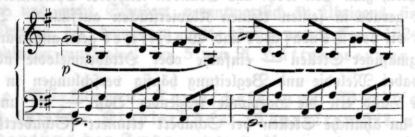
[1]) op. 90, 3: Ges-dur, op. 94, 4; Des-dur, op. 142, 2: Des-dur, op. 142, 3: b-moll, Ges-dur, 3 Kl.-st. Nr. 1: es-moll, H-dur, Nr. 2: as-moll, Nr. 3: Des-dur, außerdem häufig Tonarten mit 4 ♯ und 4 ♭. Vgl. die Zusammenstellung für Worzischek o. S. 109 Anm. 1).

[2]) Aus denselben Gründen innerer Art auch in den Liedern. Insgesamt dürfte der Anteil von Tonarten mit mehr als 4 ♯ oder 4 ♭ in allen Vokal- und Instrumentalwerken Sch.s bis 1827 1/6 kaum übersteigen und ist verhältnismäßig am stärksten in den Tänzen. In den lyrischen Klavierstücken seit Ende 1827 macht er fast 1/4 aus.

Unter den gesangartigen Stellen der Impromptus, Moments musicaux und der 3 Klavierstücke stehen zwei stilistisch der von Tomaschek und Worzischek her bekannten Schreibweise besonders nahe:



So die Originalschreibung, wobei, wie oft in solchen Fällen, eine Melodiestimme vorausgesetzt wird:



Bei diesen und anderen Stellen seiner lyrischen Klavierstücke (op. 90, 1, 90, 3, 94, 2) fällt es auf, daß Schubert, wenn er bisher z. B. in den Sonaten einmal eine Melodiestimme so oder in ähnlicher Weise mit einer Begleitung verband, — die Fälle sind selten genug — das ausschließlich in bewegten, nie in getragenen, gesangartigen Sätzen tat. Er mag jene Schreibweise als besonders geeignet gerade für das lyrische Klavierstück eben erst bei Tomaschek und Worzischek kennen gelernt haben.

Von einer Einwirkung Tomaschekscher Thematik mit volkstümlichem Einschlag läßt sich deswegen kaum reden, weil derartiges, z. B. das Anknüpfen an magyarische Musik, Schubert schon seit seinem ersten Aufenthalt in Ungarn, Sommer 1818, eigen war.

Dagegen möchte man für die Kunst der Kleinarbeit und vor allem das Schwelgen in Einzelwirkungen rein klanglicher Art in den Impromptus und Moments musicaux im allgemeinen einen nachhaltigen Einfluß von Tomascheks und Worzischeks lyrischen Stücken, annehmen. Gewiß war 1827 die Entwicklung von Schuberts Klavierstil nach der koloristischen Seite hin, wozu Beethoven, Weber und vielleicht auch Dussek wesentlich beitrugen, längst zu einem Höhepunkt gelangt. Aber ein

Auskosten rein klanglicher Wirkungen, wie z. B. eines in immer neue Schattierungen zerlegten Akkordes (langsamer Satz der Sonate D-dur op. 53 von 1825) war in solchem Maße innerhalb der hierfür weniger geeigneten zyklischen Formen, deren meiste Sätze doch Aufbau und große Linienführung verlangten, bei Schubert keine allzu häufige Erscheinung gewesen. Nun fand er im kleinen Einzelstück für diese besondere Technik ein reiches Feld vor sich, gleichzeitig aber eine so glückliche Verwertung derartiger Stimmungselemente schon in Tomascheks und Worzischeks Eklogen, Rhapsodien und Impromptus, daß diese hierin nicht ohne Einfluß auf seine lyrischen Klavierstücke bleiben konnten (vgl. Worzischeks op. 7, 1 Mittelsatz und Nr. 1 der drei Klavierstücke Schuberts).

Es läßt sich also ein Übergehen gewisser Stilelemente aus den lyrischen Klavierstücken beider Böhmen in die Schuberts deutlich erkennen. Die Vergleichspunkte thematischer Art dürften wohl die Annahme, daß Schubert jene überhaupt gekannt habe, zu völliger Gewißheit erheben. Da sich nun Schuberts eingehende Beschäftigung mit den Eklogen, Rhapsodien und Impromptus Tomascheks und Worzischeks mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit gerade in die Zeit kurz vor Entstehung seiner ersten Impromptus op. 90 verlegen läßt, so erhalten auch die allgemeineren Vergleichspunkte stilistischer Art teilweise den Wert bis ins einzelne gehender Wirkungen der beiden Komponisten auf seine lyrischen Klavierstücke. Diese Feststellung bedeutet innerhalb der Gesamtentwicklung von Schuberts zweihändiger Klaviermusik, obwohl sie uns bereits 1825 in den Sonaten, der Wandererphantasie und vielen Tanzfolgen ausgereift vorliegt, doch gewisse Bereicherungen. Mindestens machen sich bestimmte Kunstmittel und Stilelemente — am deutlichsten ist das erkennbar bei der Schreibweise gesangmäßiger Stellen und der Bevorzugung entlegener Tonarten — stärker als früher bei Schubert geltend, und zwar eben unter dem Einfluß Tomascheks und Worzischeks.

Als lebendigen, immer frischen Urquell seines gesamten Schaffens müssen wir Schuberts unerschöpflich reiche Phantasie bezeichnen. Sie hat ihn mit dem unbeirrten Blick genialer Intuition auf den neuen Klavieren all die Wirkungen romantischen Farbenglanzes finden lassen, die auch von seinen lyrischen Klavierstücken ausgehen. Weil sie so ganz aus der Natur des Instruments geboren sind, konnte Schubert aller Mittel eines nur äußerlich brillanten Klaviersatzes entraten, die als Schlacken leider manchem Stück Tomascheks noch anhaften und auch bei Worzischek nicht ganz fehlen, bei dem sie sich als gefeiertem, konzertsaalgewohntem Virtuosen um so leichter einstellen konnten. **In diesem Sinne sind Schuberts Impromptus, Moments musicaux und drei Klavierstücke in ihrer Gesamtheit die ersten Schöpfungen in der Geschichte des lyrischen Klavierstücks,**[1] **die diesen Namen für jedes einzelne Stück verdienen, weil jedes nur um seiner selbst willen da ist und auf alles**

[1]) Daß Beethovens Bagatellen und Fields Nokturnen (seit 1814) innerhalb der hier nachgewiesenen Zusammenhänge keine oder keine besondere Rolle spielen, werde ich an anderer Stelle zeigen.

verzichtet, was einer restlosen Verinnerlichung des Ausdrucks im Wege stehen könnte.

Ein für Schuberts Stil besonders charakteristisches Mittel ist die so häufige Wiederholung eines Durgedankens unvermittelt in Moll oder umgekehrt. Es wurde ihm zum fruchtbarsten Stimmungselement gerade im lyrischen Klavierstück und damit durch das Nebeneinanderstellen zweier verschiedener Färbungen eines Gedankens zu einer besonderen Form musikalischer Kleinarbeit, im Gegensatz zur großen Linienführung mit ihrem Prinzip der thematischen Fort- und Durchführung.

Mit jenem Urphänomen des Dur-Moll-Gegensatzes,[1]) wie es sich in Schuberts Musik äußert, hängt letzten Endes auch die Formgestaltung seiner lyrischen Klavierstücke zusammen. Alle Eklogen, Rhapsodien und Impromptus Tomascheks und Worzischeks gehen äußerlich auf den Typus der Menuettform ABA zurück. Ein größerer Formenreichtum ist bei ihnen nicht anzutreffen, wenn auch die Teile in sich zuweilen stärker gegliedert sind. Diese Anordnung ABA entsprach mit ihrer Kontrastwirkung schon im allgemeinen jenem Prinzip im Schaffen Schuberts, wie es bereits im kleinsten Rahmen für seine Thematik herrschend war. Sodann aber strebte seine Phantasie, vom Urphänomen des Dur-Moll-Gegensatzes aus diese übernommene einfache Form um weitere gegensätzliche oder doch wenigstens mit neuen Gedanken überraschende Zwischensätze zu bereichern. Ein schönes Beispiel dieser üppig wuchernden Gestaltungskraft in der Formgebung bietet das erste der drei Klavierstücke. Der Hauptteil bringt das wie Licht und Schatten wirkende Nebeneinander desselben Gedankens in Moll und Dur und rahmt in zweimaliger Wiederholung zwei in Tonart, Tempo und Inhalt ganz neue, auch unter sich verschiedene Sätze ein (ABACA).[2])

War hier ein größerer Formenreichtum im Grunde durch ein eigentümliches Gesetz seines Schaffens bedingt, so nahm Schubert weiterhin, obwohl er sonst am kleinen Einzelstück als solchem festhielt, für die Impromptus op. 142 ein Variationenwerk auf und legte in diesen Rahmen so viel Lyrisches hinein, daß einige Variationen (Nr. 2, 3) fast als selbständige lyrische Stücke erscheinen.

Nachdem Schubert einmal einer inneren Entwicklung folgend die äußere Gestalt des lyrischen Klavierstücks seiner Vorgänger so glücklich erweitert hat, ist es schwer, unter seinen Stücken dieser Art abgrenzbare Typen festzustellen. Bei Tomaschek war dies möglich nicht nur an Hand der Bildungserlebnisse, wie er sie selbst in ihrer Bedeutung für die Entstehung seiner Stücke beschrieben hat, sondern auch durch die Beobachtung, wie etwa bestimmte, an und für sich
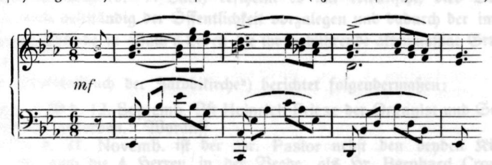
---

[1]) Batka: Allg. Gesch. d. Mk. II S. 209.

[2]) Allerdings hat Sch. das 2. Trio (As-dur) nachträglich gestrichen. Die erste Ausgabe (von Brahms besorgt) brachte es trotzdem mit Hinweis auf die vom Komponisten selbst vollzogene Streichung. Dieser Fassung folgten die meisten späteren Herausgeber, leider ohne eine entsprechende Bemerkung über die Streichung. Hierüber sagt Epstein das Nötigste im Rev.-ber. und druckt dort das 2. Trio ab, während es dem Spieler im Text der Ges.-ausg. ohne Begründung vorenthalten wird, ein beim künstlerischen Wert dieses Mittelsatzes wohl verfehltes Verfahren. Sch. sah sich jedenfalls nur durch die ungewöhnliche Länge, zu der das Ganze mit den 2 Trios angewachsen war, zur späteren Streichung veranlaßt. Wenn Nottebohms Datierung von Nr. 3 der Sammlung, nämlich nach 1 und 2 (s. o. S. 115) begründet ist, wäre Sch., nachdem schon Nr. 2 bei gleichfalls 2 Trios wenigstens im Hauptteil größere Konzentration erkennen läßt, zuletzt zur übersichtlichen Form ABA zurückkehrt.

außermusikalische Beziehungen, z. B. das idyllische Element für die Rhapsodien ausgeschaltet und in die ihnen folgende Eklogensammlung op. 47 bewußt wieder eingeführt werden. Fehlen solche mehr oder weniger verstandesmäßige Faktoren im Schaffensprozeß bei Schubert von vornherein überhaupt, so geben auch die Titel „Impromptus“ und „Moments musicaux“, zumal sie von den Verlegern stammen, für ein Erkennen gewisser Typen, wie das bei den Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben immerhin möglich war, nicht die geringsten Anhaltspunkte.

Vor allem aber macht der verwirrende Reichtum ihres musikalischen Gehalts bei Schuberts lyrischen Klavierstücken eine solche Mühe sofort vergeblich. Jede Sammlung für sich durchläuft eine Welt verschiedenster Stimmungen vom sprudelnden Übermut (op. 90, 2) bis zur herben Entsagung (op. 94, 6). Töne, die seine Vorgänger im lyrischen Klavierstück nur vorübergehend anschlugen, sind hier für Schubert die eigentlichsten Formen zur Aussprache seines innersten Wesens geworden, das Romantische im allgemeinen und jene schlichte Gemütsinnigkeit insbesondere, die uns zuerst in Worzischeks „Le Plaisir“ und seinem 5. Impromptu begegnet war.

Als ein ganz typisches Ausdrucksmittel in Schuberts lyrischen Klavierstücken könnte man schließlich noch, während das allerdings nur vereinzelt auftretende magyarische Element etwa dem slavischen bei Tomaschek entsprechen würde, das Weiche, Gefühlsselige, an die Wiener Volksmusik Anklingende bezeichnen, wie es sich gelegentlich einstellt. So im zweiten der drei Klavierstücke, wo die sentimentale Septime d zur Tonika es noch besonders akzentuiert und die Melodieführung durch die mitlaufende untere Terz unterstrichen wird:[1])



In dieselbe Sphäre gehört der Mittelsatz von op. 94, 4, wenigstens die Terzen und Sexten der rechten Hand, während der Rhythmus eher an Magyarisches oder Slavisches anklingt.

Es hätte für Schubert nahe genug gelegen, seine lyrischen Klavierstücke, wie dies Mendelssohn tat, in irgend einen wenigstens ideellen Zusammenhang mit seinem Schaffen als Liederkomponist zu bringen, etwa durch Übernahme von Liedüberschriften oder stärkere Anpassung ihres Stils, als vereinzelte Stellen erkennen lassen, an die Gesangsmusik. Letzteres geschieht in größeren Rahmen nur einmal, in op. 90, 3. Die ganze Eigenart aber der Impromptus, Moments musicaux und der drei Klavierstücke — das muß für ihre historische Bedeutung namentlich Mendelssohn gegenüber immer wieder betont werden — liegt darin, daß sie, völlig aus der Natur ihres Instruments erwachsen, reine Klavier-

[1]) Wie Haydn der Gefahr, mit einer ähnlichen Septime sentimental zu werden, vorgebeugt hat, zeigt A. Heuß: H.s Kaiserhymne, Ztschrf. Mtwiss. I, 1918 S. 23.

musik sein wollen und sind, und daß sie außerhalb dieser Sphäre keine Beziehungen aufsuchen. „Diese Musik kann fast sprechen, aber ihr größter Reiz beruht darin, daß sie es doch nicht kann."[1])

Betrachet man also die Impromptus, Moments musicaux und 3 Klavierstücke als Höhepunkt einer von Tomaschek über Worzischek unmittelbar zu ihnen verlaufenden Entwicklung, so verlieren natürlich Beethovens Bagatellen die Bedeutung eines wichtigen Ausgangspunktes für Schubert,[2]) wenn man überhaupt noch eine höchstens sekundäre Anregung ihrerseits gelten lassen will. Ebensowenig geht es an, das lyrische Klavierstück überhaupt als Schöpfung Schuberts zu bezeichnen.[3]) Da der bisher einzige Hinweis Scheiblers auf die beiden Böhmen als die eigentlichen Vorgänger Schuberts im lyrischen Klavierstück kaum Beachtung gefunden hat,[4]) hielt man vielfach Fields Nokturnen (seit 1814) für die gemeinsame Quelle aller kleinen Klavierstücke der Folgezeit, aus der Schubert so gut wie Mendelssohn geschöpft hätten,[5]) wobei sich gerade von Field am allerwenigsten zu Schubert eine Brücke schlagen läßt.

Dagegen ist der Schöpfer der Nokturnen ein wichtiges Glied in einer anderen, von der hier aufgewiesenen gänzlich unabhängigen Entwicklung des lyrischen Klavierstücks zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die ihrerseits in Mendelssohns Liedern ohne Worte zu einem Höhepunkt gelangt[6]).

---

[1]) Heuberger a. a. O. S. 60.

[2]) Diese Bedeutung schreiben ihnen zu u. a.: Batka a. a. O. S. 194, 208, E. Schmitz: Klaviermusik und Klavierspiel (Sammlung „Wissensch. u. Bildung"), Leipzig 1919 S. 56.

[3]) Dahms a. a O. S. 251 u. a. m.

[4]) Außer bei Heuberger a. a. O. und Breithaupt: Die nat. Klav.-Technik I, 3. Aufl. Leipzig 1912 S. 512 Anm. 2.

[5]) Diese von Liszt: Über F.s Nokturnen 1859 stammende Auffassung wurde kritiklos übernommen von F.s Biographen H. Dessauer: J. F., sein Leben und seine Werke, Langensalza 1912 S. 101, W. Niemann: Das Klavierbuch 1907 S. 63 (auch in der neuesten Aufl.) und von a. m.

[6]) Vorstehende Arbeit ist ein Teil einer Bonner Dissertation „Das lyrische Klavierstück zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1800—1830) und seiner Vorgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert", für deren Anregung und Förderung ich Herrn Prof. Ludwig Schiedermair zu besonderem Dank verpflichtet bin.

Seb. Bach's Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg 1720

Von

Max Seiffert, Berlin

Die Schilderung der Umstände, unter denen Bach sich um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg 1720 bewarb und die Besetzung des Postens erfolgte, stützte Ph. Spitta[1]) auf Aktenauszüge, die ihm der als Sammler und Kenner der hamburgischen Ortsgeschichte bekannte Organist H. Schmahl übermittelt hatte; die Akten selbst kannte er nicht. Eine vom Archivar Herrn Dr. Reincke in Hamburg unlängst vorgenommene Sichtung des Hamburger Staatsarchivs auf seine musikgeschichtlichen Bestände hin hat nun auch das offizielle Protokoll über jenen Vorgang wieder an den Tag gebracht. Im Hinblick auf das bevorstehende Hamburger Bachfest (3.—7. Juni) erscheint es mir erwünscht, dies Dokument zum erstenmale vollständig der Öffentlichkeit vorzulegen und dadurch der immerhin bedeutsamen Episode in Bach's Leben die ihr gebührende aktenmäßige Grundlage zu geben.

Das Protokollbuch der Jakobikirche[2]) berichtet folgendermaßen:

„Anno 1720 d. 12. Septemb. Ist Heinrich Friese der Organist und Schreiber dieser Kirchen gestorben. Worauff
Anno 1720 d. 21. Novemb. ist der Hr. Pastor nebst den beyden Kirchspiel Herren, wie auch die 4 Herren in der Beede, als Hr. Bernhard Cropp und Hr. Fridericis Wahn H. Leichnambs Geschworene, Hr. Johan Luttas und Hr. Johan Caspar Weber Jahrgeschworne auff den Kirchen Sahl zusammengewesen, woselbst H. Bernhard Crop p: c: proponirte: Daß sich unterschiedliche Persohnen zu der Wahl eines Organisten angegeben, so die 4 Herren in der Beede hiermit praesentirten als:
Mr. Matthias Christoph Wideburg[3]). Mr. Heinrich Zinck,[4]) Org. zu Itzeho.

---

[1]) „J. S. Bach", I S. 630 ff.

[2]) Staatsarchiv A. V. b² fol. 58 ff.

[3]) Wideburg, „ehemaliger Hochgräflicher Kapellmeister in Gera," hielt sich schon 1719 in Hamburg auf. Zum 100jährigen Jubelfest der Bürgerkapitäne 31. August 1719 komponierte er das von Prof. Richey verfaßte Oratorium und die Serenade; Staatsarchiv Acta Hamburgensia XXI Nr. 18, vgl. auch J. Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg, 1890, S. 62.

[4]) Zinck bildet vermutlich das Familienzwischenglied zwischen dem von E. Praetorius (Sammelbände der IMG VII 252) erwähnten Schwabstedter Organisten Aegidius Benedix Z. und den aus Husum gebürtigen, von Eitner, Quellenlexikon X 352, genannten beiden jüngeren Musikern gleichen Namens.

Mr. Vincent Lübec,[1]) Junior. Mr. Frenkel,[3]) Org. zu Ratzeburg.
Mr. Johan Joachim Heitman[2]). Mr. Lüders[4]).
Mr. Johann Sebastian Bach. Mr. Hertzog[5]).

Nachdem nun diese Namen verlesen, antwortete H. Beckhoff im Nahmen der anwesenden Herren; hierauff wurden unterschiedliche puncta angesprochen, als:

1. Wieviel von obigen 8 Persohnen zur Probe zu lassen?

Concl: Es hätten alle Competenten die Probe zu thun, wenn sie solches verlangeten.

2. Was vor Persohnen, ihr judicium davon zu geben, hiebeygefordert werden solten?

Concl: Man findet vornöthig, daß nebst dem Hr. Cantore, 3 Organisten als Hr. Johann Adam Reinike von St. Catharinen, Hr. Andreas Kniller[6]) von St. Petri und Hr. Georg Preuss[7]) vom Heyl. Geist dabey zu assistieren, zu ersuchen wären, und sollte alles nach der Methode von Anno 1674 d. 26. Novemb.[8]) vor dißmahl auch geschehen.

3. Zu welcher Zeit die Proba zu spielen sey, daß sich die Competenten dazu einstellen möchten?

Conclusum: Es könne solches am füglichsten d. 28. Novemb. als am Donnerstage nach der Betstunde geschehen.

4. Ward die Frage vorgebracht, ob man wolle, daß vor den Organisten Dienst Geld gegeben würde? worauff resolviret:

Es fünden sich viele Uhrsachen, den Verkauff eines Organisten Dienstes nicht einzuführen weil es zum Gottesdienst mit gehörete, solte also die Wahl frey seyn und die Capacitaet des Subjecti mehr als das Geld consideriret werden. Wann aber nach geschehener Wahl der Erwehlte aus freyen Willen eine Erkäntlichkeit erzeigen wolte, könte solche dem Heil. Leichnamb und der Kirchen zum Besten angenommen, in den Büchern notiret, und wo es nötig seyn möchte wieder verwand werden. —

Anno 1720 d. 28. Novemb. als am Donnerstage nach der Betstunde, ward von dem Hr. Pastore, Hr. Erdmanno Neumeister, Hr. Walther Beckhoff und Hr. Henning Lochau J. V. L. Kirchspiel Herren, Hr. Bernhard Crop und Hr. Friederich Wahn, Herren Leichnambs Geschworenen, Hr. Johann Luttas und Johann Caspar Weber Jahr Geschworenen beliebet die Probe anzuhören, und blieben die Kirchspiel Herren im Rahtsstuhl, und der Hr. Pastor kahm zu dehnen 4 Herren in der Beede. Hierauff erschiene der Hr. Cantor, Ioachimus Gerstenbüttel vor der Beede und redete mit dem Hr. Pastore und dehnen 4 Herren in der Beede, dehnen Candidatis auffzugeben

---

[1]) Lübeck jun. wurde seinem seit 1702 an St. Nicolai tätigen Vater 1734 adjungiert; Staatsarchiv, Protokolle von St. Nicolai III 2 u. 3. Danach ist zu ergänzen Sammelbände der IMG II 129.

[2]) Heitmann's Herkunft war aus den Akten nicht zu ersehen.

[3]) Frenkel fehlt bei E. Praetorius und Eitner a. a. O.

[4]) [Hans Heinrich] Lüders wird von Praetorius a. a. O. S. 205 erwähnt, aber im folgenden alphabetischen Verzeichnis ausgelassen. Es handelt sich offenbar um den in Mattheson's Ehrenpforte S. 173 gerühmten Flensburger Organisten.

[5]) Sicherlich derselbe Joh. Georg Hertzog, der 1721—1733 Joh. Kortkamp an der Orgel von St. Gertrud folgte; Staatsarchiv, Memorialbuch von St. Gertrud Ia, S. 29.
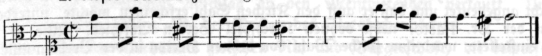
[6]) Kniller wurde seines hohen Alters wegen 1711 sein Schwiegersohn und Schüler Joh. Jak. Henke substituiert; Staatsarchiv, Auszug aus Protokollen von St. Petri, A II c 1. S. 35. Danach zu ergänzen Sammelbände der IMG II 129.

[7]) Die Besetzung der Hamburger Nebenorgeln läßt sich jetzt nach Durchsicht der Akten genauer bestimmen, als es bisher möglich war; vgl. Sammelb. der IMG II 130. Doch ist hier nicht der Ort, darauf näher einzugehen.

[8]) Also wie bei der Wahl des Nachfolgers von Matth. Weckmann, † 1674.

1. den Hymnum: O Lux beata Trinitas aus Franc: Eleri Canticis sacris.

2. dieses Thema zur Fuge:



Den Gesang: Helfft mir Gotts Güte preisen.

Nachmahls besprach sich der H. Pastor und beyde Leichnambs Geschworne mit den beyden Kirchspiel Herren beym Rathsstuhl hierüber, und ward solches von ihnen ebenfals beliebet, unterdessen begaben sich die 4 übrigen Candidati (: weil Mr. Bach d. 23. Nov. nach seinen Fürsten reisen müssen, Mr. Lübec d. 25. und Mr. Hertzog d. 27. Nov. abgesaget, Msr. Wideburg aber unangesagt weggeblieben:) nach der Orgel, wohin sich auch Hr. Weber als der jüngste Iurat begab, ingleichen der Hr. Cantor nebst den hierzu ersuchten Organisten als Hr. Johan Adam Reinike von St. Catharinen, Hr. Andreas Kniller von St. Petri, welche beyde zwar erst sich entschuldiget, nachmahls aber doch erschienen, weswegen man dazu noch genöthiget Hr. Georg Preus vom Heyl. Geist, Hr. Johann Kortkampff[1]) von St. Mar. Magd. und Gerdrut und Hr. Georg Schlinkmann[2]) vom Thumb, und zogen die Candidati auff der Orgel das Loß, in welcher Ordnung sie spielen solten, da dan Hr. Heitmann zum 1sten, Hr. Frenckel zum 2ten, Hr. Zinck zum 3ten und Hr. Lüders zum 4ten zu spielen zufiel. Wie nun umb 12 Uhr die Proba verrichtet, trat der Hr. Pastor wie auch die beyden Kirchspielherren und die 4 Herren in der Beede auff den großen Kirchensahl zusammen, woselbst der Hr. Cantor nebst dehnen 5 Organisten erschiene, und einer nach dem andern seine Meinung von der Probe aussagte; Hr. Beckhoff danckete vor dero gehabte Mühe, und nahm der Hr. Cantor wie auch die Organisten ihren Abschied.

Nach diesen ward noch ein und anderes deliberiret und endlich zum Wahl termino d. 12. Decemb. als der Donnerstag nach dem 2dern Advent angesetzet. —

Anno 1720 d. 15. Decemb. . . .

2) Wann der Terminus als der 12. Decemb. zur Wahl eines Organisten angesetzet, und man vernehme, daß die vorigen Competenten, so von dem Proba spielen sich geäußert, sich zu einer neuen Probe offeriret, ob selbiges einzugehen.

Concl: Es wird solches gantz inconvenabel befunden, und weiln sie sich die Probe zu spielen gewegert und abgesaget hatten, würde es ungereimt seyn, da viere schon die probam methodice nach dem Themate in Gegenwarth aller dazugehörigen auff der Orgel gespielet, auffs neue sich zu prostituiren. —

Anno 1720 d. 19. Decemb. Erschienen nach vorgängig beliebter convocation auff den großen Kirchensahl der Hr. Pastor, Hr. Erdmann Neumeister, Hr. Walther Beckhoff und Hr. Henning Lochau J. U. L. Kirchspiel Herren, Hr. Bernhard Crop und Hr. Friederich Wahn, Herren Leichnambs Geschworne, Hr. Johan Luttas und Hr. Johann Caspar Weber Jahrgeschworne, woselbst der Elteste Hr. Leichnambs Geschworner praemissis curialibus proponirte: daß allerseits bekand seyn würde, wie am 28. Novemb. nach angehörter Probespielung und relation des Hr. Cantoris und hiezu erforderter Organisten, die Wahl den 12. Decemb. angesetzet; es hätte aber Hr. Luttas auffschub gesuchet, biß er von Hr. Johanne Sebastian Bach, Capell Meister zu Cöthen, ein Schreiben empfangen hätte, welches der Hr. Pastor und Kirchspielherren sich gefallen lassen. Da nun Hr. Luttas ein Schreiben erhalten, hat er solches dem Hr. Pastori und Kirchspiel Herren vorhero communiciret, ist auch hernach in pleno verlesen worden.

---

[1]) Über Joh. Kortkamp und seine nahen Beziehungen zu Matth. Weckmann werde ich demnächst zu berichten haben.

[2]) Georg Schlingmann befindet sich noch 1739 unter den Unterzeichnern der Neuordnung des Organistendienstes; Staatsarchiv VIII. Nr. VI. 44a, betr. Subofficianten.

Worauff resolviret in Gottes Nahmen zur Wahl zu schreiten, und ist also Johann Joachim Heitmann, per majora, viva voce zum Organisten und Schreiber der Kirchen St. Jacobi erwehlet worden, welches ihm auch durch den Kirchenknecht angedeutet und daß er auff den Kirchen Sahl erscheinen möchte, unterdeßen nam der Hr. Pastor nebst dehnen Kirchspiel Herren Abschied. Wie er nun sich einstellete, ward ihm solche Wahl von dehnen Herren in der Beede notificiret, welcher sich vor die seiner Persohn halber gehabte Güte bedanckete, worauff man sich nach Hause begeben."

22. Decemb. . . . „Ward die Organisten-Wahl dem Collegio notificiret, welches dawieder nichts zu reden hatte".

Die wirklich erfolgte Zahlung von 4000 Mark als „Erkäntlichkeit" Heitmann's für die Wahl wird schließlich durch die erhaltene Quittung der Kirchenkasse vom 6. Januar 1721[1]) bestätigt.

Da Ph. Spitta die Unterlagen für seine Darstellung aus zweiter Hand bezog, begreift es sich, daß sie in kleinen Einzelheiten die Tatsachen persönlich färbt. Die Stellen seiner Retouchen sind nunmehr durch den Vergleich leicht zu erkennen, werden also zu Mißdeutungen keine weitere Veranlassung geben. Es erübrigt sich somit, auf sie alle besonders einzugehen. Nur ein Punkt bedarf noch einer Klarlegung: der Verkauf der Organistenstelle durch die Kirchenvorsteher. Die Bachbiographen haben für ihn nach Mattheson's Beispiel immer nur Worte moralischer Entrüstung gefunden, ohne sich um die Erklärung des Vorgehens zu bemühen. Diese Entrüstung kann aber Bach selbst gar nicht geteilt haben. Wußte er bei Beginn der ersten Probe noch nichts von dem ominösen Beschluß der Kirchenvorsteher, was wenig glaubhaft erscheint, so mußte er ihn nach erfolgter Wahl Heitmann's zweifellos erfahren haben. Und wäre er ihm seiner künstlerischen Ehre und Würde zuwider erschienen, so hätte er nun doch nicht den Versuch gemacht, eine zweite Probe herbeizuführen, da er an der ersten teilzunehmen verhindert war. Neue Quellenforschungen[2]) lassen denn auch in der Tat den ganzen Hergang in einem anderen Lichte erscheinen.

Die ganze zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hindurch erstrecken sich immer ernstlicher werdende Verhandlungen zwischen Rat und Bürgerschaft, die darauf abzielen, eine Besserung der Verwaltung und Herabsetzung der Besoldungen herbeizuführen. Im September 1684 kam es erstmalig zu einer Einigung über den von der Bürgerschaft energisch gewünschten Verkauf der Stadtdienste an den Meistbietenden. Unzuträglichkeiten und Reibereien blieben trotzdem auf der Tagesordnung, bis endlich unter Mitwirkung einer kaiserlichen Kommission der Hauptrezeß von 1712 einigermaßen Ruhe stiftete. Nach diesem Rezeß wurden die Stadtdienste in drei Klassen eingeteilt. Die erste Klasse umfaßt die Dienste, die von dem Rat, einzelnen seiner Mitglieder oder anderen Behörden ohne Entgelt verliehen werden können. Dazu gehören u. a. die Lehrer am Gymnasium, der Stadtbibliothekar, die Ratsmusikanten (von den Wetteherren zu erwählen), der Ratstrompeter (vom Rat erwählt). Der zweiten Klasse gehören die Dienste an, die von denselben gegen eine an die Kämmerei oder andere Kassen

---

[1]) Staatsarchiv, Akten St. Jakobi, B 14.

[2]) Fr. Voigt, Beiträge zur Hamburgischen Verwaltungsgeschichte. II. Der Verkauf, später das Verpachten städtischer Dienststellen in Hamburg, 1684—1810, Hamburg 1918. Den Hinweis auf diese Untersuchungen verdanke ich Herrn Archivar Dr. Reincke.

zu entrichtende Rekognitionsgebühr zu verleihen sind. In ihr befinden sich u. a. die Kämmereischreiber. Die Dienste der dritten Klasse werden grundsätzlich nach erfolgtem öffentlichen Anschlag an den Meistbietenden verkauft. Unter diese Bestimmung fällt z. B. der Posten des Ratskuchenbäckers.

Dies gespannte Verhältnis zwischen Rat und Bürgerschaft, die beiderseits vorkommenden Falls auf die Wahrung ihrer Rechte und Befugnisse bedacht waren, müssen wir uns als Hintergrund für die Ereignisse des Jahres 1720 hinzudenken.

Bach war kurz nach dem Tode des Jakobi-Organisten Heinrich Friese nach Hamburg gekommen, um Reincken zu besuchen. Wie Mizler's Nekrolog erzählt, legte er vor versammeltem Rat und vielen vornehmen Standespersonen eine glänzende Probe seines Könnens auf der Katharinenorgel ab. Was lag näher als der beiderseitige Wunsch, die schöne neue Jakobiorgel Bachs Händen anvertraut zu sehen? Seine Freunde hätten gewiß gewünscht, daß die Jakobikirche die Gelegenheit, eines solchen Meisters habhaft zu werden, ohne langes Besinnen ergriffen hätte. Aber die Vertreter des Kirchsprengels mit seiner überwiegenden Bevölkerung von Gewerbe- und Handwerktreibenden, damals ein Hauptsitz des bürgerlichen Radikalismus, bestanden auf ihrem Recht, unterschiedslos von allen Bewerbern die Probe zu verlangen.

Bei der Erörterung der Geldfrage vertrat Neumeister den Standpunkt, daß der Organist zum Gottesdienst gehöre, daß sein Amt „besondere Geschicklichkeit, Wissenschaft, Klugheit und Erfahrenheit" erforderte. Die Kirchenherren gaben dies wohl zu, aber sie konnten ihrerseits darauf hinweisen, daß schon 1685 die erste Musikantenstelle verkauft worden war und daß andere Kirchenverwaltungen bei sich das für die bürgerliche Verwaltung geltende Verfahren des Verkaufs eingeführt hatten.[1]) Der Organist der Hamburger Kirchspiele war ja nicht allein Musiker, sondern zugleich auch Kirchschreiber, also auf eine Stufe mit den Kämmereischreibern zu setzen. Kurz und gut, sie wollten also auf die Einnahme der Kirchenkasse aus diesem Dienst nicht verzichten. Gerade heraus und derb gesalzen mochte Neumeister ihnen bei der Weihnachtspredigt noch einmal seine Meinung sagen,[2]) aber an ihrem formalen Rechte konnte er nichts ändern.

Übrigens wiederholte sich dasselbe Schauspiel nach wenigen Jahren bei Heitmann's Tode 1727. Diesmal wurde die Zahlung von 4000 Mark von vornherein als Bedingung der Wahl ausgesprochen. Neumeister konnte sich nicht anders salvieren, als indem er auf Protokollierung seines Widerspruches gegen diese Bestimmung drang.[3]) Dieser neue Vorfall veranlaßte wohl Mattheson in seiner Weise an den früheren zu erinnern.

---

[1]) Fr. Voigt, a. a. O. S. 14, 18.
[2]) Mattheson, Der musicalische Patriot, Hamburg 1728, S. 316.
[3]) Staatsarchiv, Protokoll von St. Jakobi, A Vb 2. S. 183.

Das neue Wiener Instrumenten-Museum

Von
Curt Sachs, Berlin

Die Reisenden, die vor dem Kriege Wien besuchten, konnten im Erdgeschoß des K. K. Kunsthistorischen Hofmuseums eine Ecke von eigenartigem Reiz genießen: Musikinstrumente aus ungewöhnlich früher Zeit, viele davon in seltsam launischen Formen, alle in prächtiger Ausführung. Sie stammten aus einer der berühmtesten fürstlichen Sammlungen der Renaissance, aus jener Kunstkammer, die Philippine Welsers Gemahl Erzherzog Ferdinand von Tirol in den 1580er Jahren auf Schloß Ambras nahe Innsbruck einrichtete. Was dort in dem sog. „Weißen Kasten" Aufnahme fand, das mußte über Nutz und Bedarf des Alltags hinausgehoben sein: kunstgewerbliche Schönheit der Arbeit, Materialwert, eigenartige Erfindung, geschichtliches Interesse, aber auch altvolkstümliche oder exotische Kuriosität waren Vorbedingung. Was für den praktischen Gebrauch bestimmt war, das erhielt in der „Musikkammer" auf Schloß Ruhelust Unterkunft und ging im Kampfe gegen Abnutzung und Mode überwiegend zugrunde.

Eine andere Wiener Instrumentensammlung blieb dagegen selbst dem gut empfohlenen Reisenden verschlossen: die sog. „Estensische Sammlung". Ein Marchese Pio degli Obizzi hatte sie etwa gleichzeitig mit der Ambraser Sammlung im Schlosse Catajo bei Padua errichtet; der letzte Obizzi vermachte die inzwischen bereicherten Bestände 1805 dem Modeneser Herzogshaus, das ihnen ebenfalls neue Erwerbungen zuführte, der letzte Modeneser Franz IV. brachte sie 1870 bei der Einigung Italiens nach Wien, von ihm erbte sie Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este, und nach dessen Ermordung im Jahre 1914 kaufte sie das Kaiserhaus. Nur auf der Wiener Musik- und Theaterausstellung von 1892 wurde ein kleiner Teil der kostbaren Sammlung sichtbar gemacht.

Es lag nahe, nun die Schranken gefallen waren, die beiden Sammlungen zu verschmelzen. Aber die greifbare Nähe des Gedankens würde nicht genügt haben, hätte es nicht ein Glücksfall gefügt, daß gerade der Mann, der hier das entscheidende Wort zu sprechen hatte, den Musikinstrumenten und ihrer Entwicklung ein warmes Herz entgegenbrachte und mit Einsetzung der eigenen Persönlichkeit das Werk unternahm. Kein Musikhistoriker hat die Tat vollbracht, sondern ein Kunstgelehrter, Julius von Schlosser, der verdienstvolle Forscher und Direktor des ehemals K. K. Kunsthistorischen Hofmuseums.

Mehr noch. Er ließ sich die Vereinigung der beiden Sammlungen nicht genügen, sondern vervollständigte den alten Stock durch die Angliederung der musikalischen Ausbeute einer Weltreise des ermordeten Erzherzogs und durch neue Erwerbungen nach der Exotik und nach der Gegenwart hin.

So ist eine einzigartige Sammlung zusammengekommen, die bei aller Kleinheit — 360 Nummern, etwa der neunte Teil des Berliner Instrumentenmuseums — doch eine recht gute Übersicht über die Tonerzeuger der Instrumentalmusik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart samt einigen ihrer überseeischen Vorfahren und Vettern gewährt, vor allem aber für das erste Jahrhundert erhaltener Musikinstrumente, das 16., aus dem die anderen Museen nur das eine oder andere Stück vorlegen können, eine vollständige Sammlung umschließt. Der Wert dieser Kollektion wächst noch durch die Ausgewähltheit der Gegenstände: es sind Instrumente, die reiche fürstliche Liebhaber für schön und merkwürdig genug hielten, um sie ihren Kunstkammern einzuverleiben, Instrumente, die, wie es eine Inschrift auf dem Berliner Cembalo des Vitus de Transuntinis von 1552 ganz im Sinne der italienischen Renaissance ausspricht, zugleich Auge und Herz erfreuen — Rendo lieti in vn tempo gli occhi e'l core. Wir schauen Werke erster, sonst kaum belegter Meister — Lauten von Hans Frey, dem Schwiegervater Albrecht Dürers, von Gerle und von Laux Maller, eine Cister von Paolo Maggini —; ferner Typen, die nur in der unangetasteten Ambraser Sammlung dem Schicksal der späteren Umarbeitung und des Untergangs entkommen konnten — eine Lira da braccio von 1511 (!), eine Violine mit dem frühen Datum 1581 und jene altertümlichen Blasinstrumente, die wir nur aus dem Syntagma des Prätorius kennen, wie Sordune, Bassanelli und archaische Krummhörner —; Kuriositäten wie die Verbindung von Regal und Schachbrett, die Tartölten, in deren drachenförmiger Blechhülle sich die Röhrenführung einer Oboe verbirgt, ein mechanisches Spinett, das uns alte Originalmusik aufbewahrt hat, ein Lauteninstrument mit seltsam ausgezogenem Korpus, eine alte Panpfeife und die Flûtes eunuques, bei denen ein schwingendes Häutchen den Klang der menschlichen Stimme nasal färbt; endlich Stücke von höchstem kunstgewerblichen Wert: die herrliche Cister des Geronimo dei Virchi in Brescia aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, elfenbeinerne Paukenschlägel mit Wappenschnitzerei, das schon erwähnte Schachregal, einen wundervollen deutschen Orgelschrank und einen bayrischen Trompeterautomat. Nur in einem Punkte ist die Sammlung arm: sie umfaßt nichts als vier Kielklaviere; kein einziges Klavichord, kein Hammerklavier. Gerade dieser Mangel bedeutet freilich für die Aufstellung der Sammlung eine große Erleichterung; Klaviere in größeren Mengen lassen sich schwer unterbringen und wirken bei jeder Häufung magazinartig.

Noch bevor seine Köstlichkeiten dem Blick des Publikums freigegeben sind, hat sie der Begründer den Freunden und Forschern der Instrumentenwelt in Form eines beschreibenden Katalogs zugänglich gemacht.[1]) Dieses Werk ist eine der wertvollsten Bereicherungen unserer Literatur. Schon durch seine Abbildungen: auf 56 Lichtdrucktafeln sind sämtliche (!) Gegenstände des Museums ausgezeichnet wiedergegeben, die bedeutsamsten in zwei, drei, vier, selbst sechs verschiedenen Ansichten, und zwei Tafeln sind eigens den Rosen der ältesten Lauten in annähernder Naturgröße gewidmet. Aber auch der Text hat Gewicht.

[1]) Julius Schlosser, Alte Musikinstrumente. Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe. Band III. Wien 1920. Kunstverlag Anton Schroll & Co. 143 S. mit 41 Abbildungen im Text und 57 Lichtdrucktafeln. Preis 175 Mk., geb. 200 Mk.

Man merkt, daß hier ein Mann am Werk war, der als Kunsthistoriker die schwierige Kunst des Beschreibens gelernt hat, und der als Kenner des Kunstgewerbes den Wortschatz zur Kennzeichnung des handwerklichen Baues und Zierrats beherrscht.

So lohnt es sich, gewissenhaft die Beschreibungen von der ersten bis zur letzten Nummer durchzugehen und sich ernsthaft mit dem Verfasser in den wenigen Punkten auseinanderzusetzen, die zur Anknüpfung oder zu abweichender Stellungnahme herausfordern.

Unter den nicht zahlreichen orientalischen Stücken, die den Katalog einleiten, sind zwei, die unsere bisherige Anschauung zu erweitern vermögen. Zunächst eine äthiopische Leier (Nr 9). Ihre Hautdecke ist mit dem jüdischen Davidsstern — nicht ‚Pentagramm' —, dem islamischen Halbmond und einer Hand in roter Farbe bemalt, also mit religiösen Sinnbildern. Wir kennen diesen Auftrag roter religiöser Symbole auf den Trommelfellen verschiedener Völker, u. a. in Vorderindien und bei den Lappen, und sehen in ihnen einen graphischen Beleg für die ursprünglich magische Rolle der Trommel bei jungen und stehengebliebenen Völkern. Das Wiener Stück erweitert nicht nur den Kreis der Nachweise nach Äthiopien hin, sondern es bestätigt auch die Annahme, daß die Schalenleier aus der Pauke entstanden sei, der man als Saitenträger ein Joch gegeben habe. Unter dem gleichen Gesichtspunkt des Rudiments ist uns auch der Einschluß von Rasselkörpern in den Knauf einer chinesischen Trompete (Nr. 26) neu; er hat seine nächsten Analogien bei indischen Trompeten und in dem Metallplättchenbehang der Luren und illustriert die oft zu beobachtende Beharrungskraft urtümlicher Rasselvorrichtungen an den Tonwerkzeugen höherer Kulturen.

Nun zum eigentlichen Sammlungsinhalt, den Instrumenten der europäischen Neuzeit. Im Kapitel über die Gitarren freuen wir uns der fünf Chitarre battenti, da wohl viele Fälschungen, aber wenige unzweifelhafte Originale dieses sonderbaren Typs mit geraden Wänden und gewölbtem Boden vorkommen. Aber hat man das Recht, diese Chitarre battenti auf den Namen hin zu den Gitarren zu rechnen, von denen sie sich in so vielen, vor allem in dem morphologisch wichtigsten Punkte, der unterständigen Saitenbefestigung, unterscheiden? Ich bedauere, daß Schlosser den Katalog abgeschlossen hat, bevor ihm mein Handbuch der Musikinstrumente bekannt wurde, und daß er daher zu meinen Auseinandersetzungen über diesen Punkt nicht Stellung nehmen konnte. Die Beachtung des wesentlichsten Kriteriums der Artverwandtschaft hätte ihn auch davor bewahrt, das äußerst sonderbare Stück Nr. 60, das im alten Ambraser Inventar als „ain große selczame lauten mit zween krägen und drei stern" aufgeführt ist, eine Cister zu nennen, nur weil es Zargen hat; da der sonst mandelförmige Umriß auf der Diskantseite stärkstens gebuchtet und gekerbt ist, so war die spänige Wölbung technisch unmöglich. Die Wahrheit liegt in der Mitte zwischen Inventar und Katalog, zwischen Laute und Cister; denn es handelt sich ganz offenbar um jenes Instrument „nach der Lauten Art, fast einer größeren Cither gleich", wie P r a e t o r i u s die Pandora kennzeichnet. Die wesentlichen Merkmale sprechen dafür: vorderständige, schräglaufende (!) Saitenbefestigung, Flankenwirbel, 6 doppelte Spielsaiten, ebenfalls schräglaufende feste Bünde und

Zargenkorpus; dazu der für das Instrument in allen Formen charakteristische eigenwillige Umriß. Die Entstehung der Pandora ist nicht recht klar; sie soll 1560 in London konstruiert worden sein. In welchem Verhältnis das Wiener Stück mit seinen Sonderbarkeiten — Körperform, Knickkragen, Theorbeneinrichtung — zur englischen Pandora steht, ob sie Vorstufe, Rückbildung oder Abart ist, kann gewissenhafterweise nach dem einen Beleg nicht entschieden werden, und leider besteht wenig Hoffnung auf das Erscheinen mehrerer Exemplare dieser Gattung. Das Problem des kuriosen Stückes wird aber noch verwickelter, freilich auch reizvoller, durch die Beigabe dreier unverkürzbarer Diskantsaiten mit zargenständigen Wirbeln, die Schlosser ganz richtig mit denen der russischen Theorbe in Parallele setzt. Nun ist aber der kleinrussische Name des Torban Bandura = Pandora! Auch in der Datierung möchte ich Schlosser hier nicht beistimmen. Wohl weisen die Buchtungen und Kerbungen auf gotische Formphantasie, aber diese gotische Phantasie ist deutsches Erbgut durch alle Zeiten hindurch und berechtigt umsoweniger, als Entstehungszeit das 14.—15. Jahrhundert anzunehmen, als gerade im Instrumentenbau — man denke etwa an die Rosen der Lauteninstrumente — Formen oft lange Zeit hindurch lebendig geblieben sind, die man in andern Zweigen des Kunstgewerbes längst hatte fallen lassen. Die Ansetzung muß vom rein Instrumentlichen ausgehen: sechs doppelte Griffbrettsaiten und die Theorbierung[1]) kommen m. W. vor dem 16. Jahrhundert nicht vor.

In diesem Zusammenhang muß ich auch der merkwürdigen ‚Harfencister' Wendelin Tiefenbruckers wegen ihrer vorderständig befestigten Darmsaiten — um solche handelt es sich doch wohl? — die Zugehörigkeit zur Cisternfamilie absprechen.

Unbestreitbar eine Cister ist dagegen „das Hauptstück der Sammlung" Nr. 61, jenes herrlich geschnitzte Instrument, das Girolamo de' Virchi in Brescia 1574 für Erzherzog Ferdinand von Tirol gearbeitet hat. Aber sie ist nicht „das einzige bekannte Stück des Meisters (also in doppelter Hinsicht ein Unikum)"; die Berliner Sammlung besitzt eine ganz entsprechende Cister von ausnehmender Schönheit, die ebenso wie die Wiener den Brandstempel Hieronymus Brixciensis trägt.

Bei den Streichinstrumenten scheint mir die Zuweisung der Gamben Nr. 72—74 an Gasparo da Salò unhaltbar zu sein; schon die schrägen // und der kurze Mittelbügel sprechen stärkstens dagegen, und da die Instrumente nicht aus Ambras stammen, kann der Zettel nicht als verbindlich angesehen werden. Auch die Tenorgeige Nr. 109 kann mit ihren weit ausspringenden Ecken nicht brescianisch sein. Bei dem Trumscheit Nr. 125 spricht der angezeichnete Tonbuchstabe B (= H) gegen deutsche Herkunft.

Unter Nr. 128—130 sind die Kielklaviere beschrieben, ein dreieckiges als Virginal, ein tafelförmiges als Clavicembalo, ein Flügel als Cembalo. Aus instruktiven Gründen trage ich gegen diese Namen starke Bedenken. Die Bezeichnungen Spinett und Virginal wurden in alter Zeit nicht folgerichtig gebraucht; sie decken bald diesen,

---

[1]) Die als Beleg angezogene „Theorbe" auf den Wandgemälden der Burg Karlstein aus dem 14. Jahrhundert ist in Wahrheit ein böhmisches Psalterium (J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde der Burg Karlstein in Böhmen, Prag 1896, Taf. 45).

bald jenen Typus des nichtflügelförmigen Kielklaviers. Wer aus Schlossers Werk lernen will, wird dagegen die Vorstellung gewinnen, als sei ‚Virginal‘ das kleine dreieckige Instrument, ‚Clavicembalo‘ — was durchaus falsch ist — das größere viereckige und ‚Cembalo‘, was doch nur eine nicht ganz einwandfreie Abkürzung von ‚Clavicembalo‘ ist — cembalo bedeutet eigentlich die Schellentrommel — im Gegensatz dazu der Flügel. Ich hätte vorgezogen, das kleine ‚Spinettino‘, das größere ‚Spinett‘ (Virginal) und das letzte ‚Kielflügel‘ zu nennen. Übrigens ist das erste Instrument (Nr. 128) kaum deutsch, eher italienisch, soviel man aus der Abbildung sehen kann; wenn die Photographie nicht täuscht, sind die Untertasten aus Buchs, und das wäre hier entscheidend. Das Pedal des Kielflügels Nr. 130 ist offenbar spätere Zutat; woraus sind hier die Tasten?

Nun zu den Blasinstrumenten. Daß auf S. 82 die oboenmäßige Dolcina mit dem englischen Hackbrett Dulcimer zusammengeworfen wird, ist wohl nur ein Versehen. Der Abschnitt über die Tartölten hat mich besonders interessiert, weil meine Anfrage wegen der inneren Beschaffenheit der seltsamen Blechdrachen s. Z. unbeantwortet geblieben ist. Nun erfahren wir, daß es sich um eine zylindrische Röhre in spiraliger Windung handelt, deren einzelne Führungen durch kleine Auslässe in Grifflöcher münden. In der Ableitung des merkwürdigen Namens kommt Schlosser ungefähr zu dem gleichen Ergebnis wie mein Handbuch, nur geht er statt auf kortholt irrigerweise auf die französische Nachbildung courtaud zurück; für das anlautende t zieht er den Einfluß von ital. torto ‚gewunden‘ heran, während ich Angleichung voraussetze.

Beim weiteren Durchsehen der Blasinstrumentenbestände fallen die zahlreichen Stücke mit der Signatur ⁛ auf, die nach dem Brauche des 16. Jahrhunderts statt des Erbauernamens gewöhnlich in die Mündungsdicke des Holzes eingebrannt ist. Das Ambraser Vorkommen dieses Werkstattzeichens ist insofern wertvoll, als es die häufiger begegnenden Stücke des Meisters — oder seiner Werkstatt — noch ins 16. Jahrhundert zu verweisen gestattet. Die Heimatsfrage hat Schlosser mit Italien beantwortet, offenbar weil die Brüsseler Belege aus der ehemaligen Sammlung des Grafen Correr in Venedig stammen. Ich kann mich dieser Ansicht umsoweniger anschließen, als eine ganze Reihe der Holzblasinstrumente, die unserem Berliner Museum aus der Naumburger St. Wenzelskirche zugeflossen sind, das gleiche Zeichen besitzen. Daß im 16. Jahrhundert sächsische Stadtpfeifer ihre Blasinstrumente aus Italien bezogen haben sollten, kann aber nicht gut angenommen werden; im Gegenteil: Italien hat in der Renaissancezeit seine Blasinstrumente vorwiegend aus Deutschland eingeführt, und so erklärt es sich zwanglos, daß Venedig mit seinem Fondaco dei Tedeschi als Hauptumschlagsplatz zu deutschen Flöten und Zinken kam. Die deutsche Heimat wird noch gewisser dadurch, daß in Berlin auf andern Naumburger Instrumenten, die Punkt für Punkt mit jenen übereinstimmen, das Werkstattzeichen K K vorkommt, das wegen seines unitalienischen Buchstabens durchaus auf Deutschland weist.

Am Schlusse unserer Durchsicht fällt Nr. 287 auf, das — wofern sich keine Spuren einer früheren Fellanschnürung finden — offenbar keine Schellentrommel ist, sondern ein Schellenreif, wie er gelegentlich in der Literatur erwähnt und

oft auf alten Bildern — am deutlichsten vielleicht auf Rafaels Marienkrönung von 1503 dargestellt wird; der Unterschied ist seltsamerweise nie beachtet worden.

Ganz besonderen Wert möchte ich auf die kleinen Modelle der Ambraser Sammlung legen. Als Spielzeug — und als solches haben wir sie auch dann anzusehen, wenn im Einzelfall die Absicht auf die Unterhaltung der Kinder nicht ging — müssen sie nach einem allgemeinen Gesetz im wesentlichen die Formen älterer Zeit bewahrt haben. Tatsächlich finden wir unter ihnen die Fiedel mit einwärtsgerichteten C-Löchern, die viersaitige Laute, die Sister mit abgesetzten Schultern, das Krummhorn mit besonderem Schallstück – kurz: Typen, die spätestens in die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert gehören. Dadurch gewinnen zwei Modelle eine eigene Bedeutung. Das eine, Nr. 298, gibt ein Psalterium, das genauestens die Form des Kielflügels hat und zweifellos den unmittelbaren Vorläufer dieses Instruments zeigt, das andere, Nr. 300, ein Klavichord, bei dem man die geringe Zahl von sieben Saiten zur Not auf die Handwerksbedingungen des kleinen Formates schieben kann, nicht aber die außerordentlich geringe Tiefe, die unorganische Vorsetzung der Klaviatur und das Fehlen jeden Kastens; das Stück gibt uns ein Bild des Klavichords ältester Form, unmittelbar nach seiner Entstehung aus dem mehrsaitigen Monochord. Sehr beachtenswert sind auch die Modelle von drei Kugelpfeifen, gegen deren Öffnung der Wind durch eine Röhre geleitet wird. Die Stücke interessieren als Überlebsel einer Schnabelpfeifen-Vorstufe, die sich auf Borneo erhalten hat. Schlossers Erwähnung einer silbernen Pfeife dieser Art von etwa 1500 aus dem Besitz der alten Danziger Schifferinnung, jetzt im Museum dieser Stadt, bringt eine wertvolle Bereicherung unseres Tatsachenmaterials.

Die Hauptgliederung des Katalogs ist nicht sachlich, sondern geschichtlich: Orientalische und volkstümliche Instrumente, Das Orchester des 16. und 17. Jahrhunderts, Die Entwicklung des Instrumentenbaus seit dem 18. Jahrhundert, Entwicklung der Blasinstrumente im modernen Orchester. Die Einleitungen zu diesen einzelnen Gruppen geben als Ganzes die Skizze einer Instrumentengeschichte von Rang, die den offenen historischen Blick und das gediegene Wissen ihres Verfassers bezeugen. So drängen sich Anmerkungen nicht gegenüber den großen Linien, sondern nur gegenüber Einzelpunkten auf. Sie wären im wesentlichen überflüssig, wenn Schlosser schon mein Handbuch hätte benutzen können.

Die Darlegungen zur Frühgeschichte der Saiteninstrumente (S. 32—37) bewegen sich in dem alten Rahmen; der außereuropäischen Harfe wird das Vorderholz bestritten, die grundsätzliche Trennung von Zargen- und Bauchinstrumenten vorausgesetzt und der Streichbogen ‚eingeführt'; meine Studie über „Die Streichbogenfrage" im Arch. f. Musikwissenschaft I, 1 ist dem Verfasser entgangen. Eine kleine Richtigstellung verlangt auch die Angabe, Gluck habe die Becken zuerst ins Orchester gebracht: sie kommen bereits 1680 in Strungks Hamburger Oper ‚Ester' vor. Sehr dankenswert ist dagegen in diesem ersten Abschnitt eine Abbildung des Wiener antiken Satyrtorso aus den Ephesosfunden mit dem Mundstück einer Querflöte (S. 21).

Im nächsten Abschnitt ist der neue Hinweis außerordentlich willkommen, „daß einer der berühmtesten bolognesischen Maler des 17. Jahrhunderts, Domenichino,

sich eigener Angabe nach nicht bloß mit dem Lauten- und Cembalobau abgab, sondern auch — als eine, wie er sagt, zu seiner Zeit ganz neuen Sache — eine chromatische Harfe konstruiert hat (vgl. seinen Brief von 1638 an seinen Kunst- und Stadtgenossen Albani bei Bottari-Ticozzi, Lettere pittoriche, V, 47)." (S. 47). Die Ableitung der Violine von der Lira da braccio ist wohl bereits überholt (mein Handbuch S. 193).

Bei der Besprechung des 18. Jahrhunderts werden Zugtrompete und Corno da tirarsi erwähnt (S. 103). Beide Namen decken ein und dasselbe Instrument: die Sonderstellung der Trompete mit ihren Zunftbeschränkungen haben zur schamhaften Verschleierung des eigentlichen Wesens der Zugtrompete geführt. Mit der nun folgenden Geschichte des neueren Orchesters stimme ich nicht ganz überein, möchte aber den Leser, der bei Schlosser vorzugsweise instrumentenkundliche Belehrung sucht, nicht ermüden. Ich kann dagegen nicht unterlassen, auf die endliche Beiseitestellung der falschen Hammerklavierdeutung in Beethovens Sonatenwerk zu dringen; Beethoven hat niemals für den Kielflügel geschrieben, sondern immer für das Fortepiano, dessen italienischer Name in der Zeit der Sprachreinigung vorübergehend der Bezeichnung ‚Hammerklavier' wich. Und nun zum Schluß noch drei Korrekturen: die Mandoline hat nichts mit der Pandurina zu tun (S. 107), Stölzel erfand nicht 1753 das Inventionshorn, sondern allenfalls sechzig Jahre später das Ventilhorn — offenbar nur ein Schreibversehen — (S. 112), und die Teilung des Flötenkörpers wird schon lange vor Friedrich d. Gr., spätestens um 1700 zugleich mit der französischen Umbohrung vorgenommen.

Aber genug der Randbemerkungen. Schlossers Buch ist groß angefaßt und darf nicht kleinlich zerpflückt werden. Wir sind dankbar, daß sich in Wien ein Mann gefunden hat, der uns ein solches Museum und zugleich einen solchen Katalog beschert, wir bewundern, daß ein Kunsthistoriker so umfassende Kenntnisse auf instrumentenkundlichem Gebiet besitzt, und freuen uns herzlich dieses schönen Beweises eines fortschreitenden Interesses für unser Sonderfach.

Orgel=Werke

von

Michael Praetorius



Vorbemerkung

Vor dreihundertfünfzig Jahren wurde Michael Praetorius geboren, vor dreihundert Jahren, am 15. Februar, ist er gestorben als ein in deutschen Landen mit Recht hochangesehener Meister, dessen vielgestaltige, inhaltreiche Werke weiteste Verbreitung gefunden hatten. Auch heute noch kann der ehemals herzoglich braunschweigische Kapellmeister und musikalische Berater des Fürsten Ernst zu Schaumburg allen denen ein vorbildlicher Führer sein, die in Sorge um unsere immer mehr verkümmernde, gefährdete Kirchenmusik nach Wegen suchen, trotz geringer Mittel viel zu erreichen; war doch Praetorius Theoretiker und Praktiker in einer Person, eine charaktervolle, zielklare Persönlichkeit mit umfassenden Kenntnissen und starkem Können.

Als Erinnerungsgabe bieten wir seine leider in nur ganz geringer Anzahl erhalten gebliebenen Orgelkompositionen. Den kritisch durchgesehenen Text dieses ersten Neudrucks hat Professor Dr. Wilibald Gurlitt (Freiburg i. B.) besorgt, dem die Not der Zeit bisher verwehrte, eine längst vollendete Monographie „Michael Praetorius (Creuzbergensis), sein Leben und seine Werke" im Buchhandel erscheinen zu lassen.

Verlag und Schriftleitung
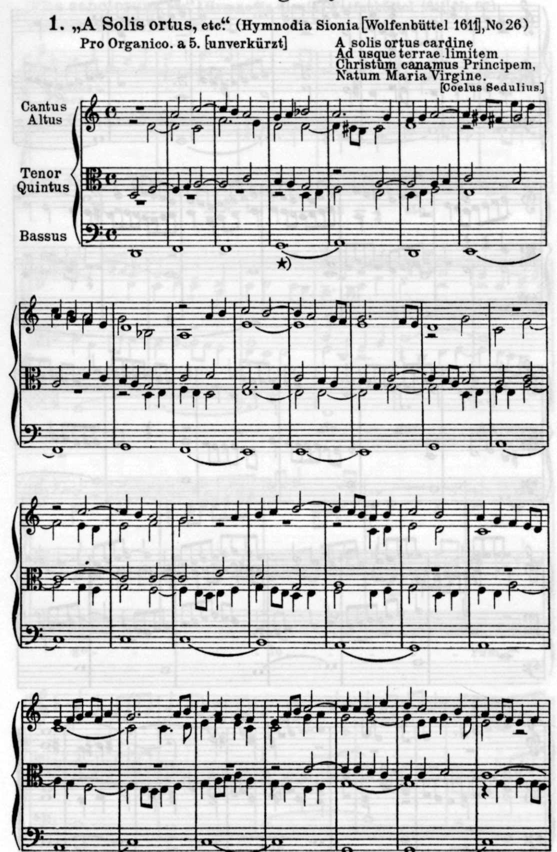
des „Archiv für Musikwissenschaft"

I. Sechs Orgelhymnen
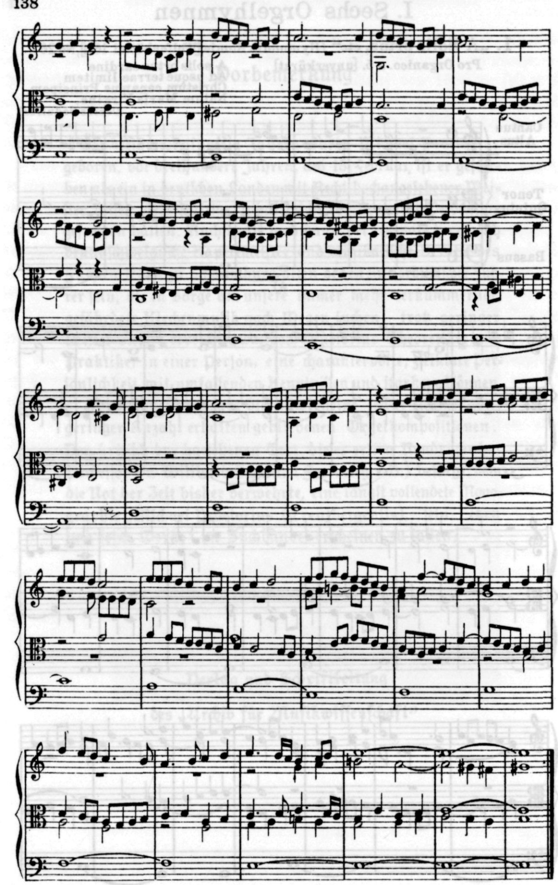
1. „A Solis ortus, etc." (Hymnodia Sionia [Wolfenbüttel 1611], No 26)

Pro Organico. a 5. [unverkürzt]

A solis ortus cardine
Ad usque terrae limitem
Christum canamus Principem,
Natum Maria Virgine.
[Coelus Sedulius.]
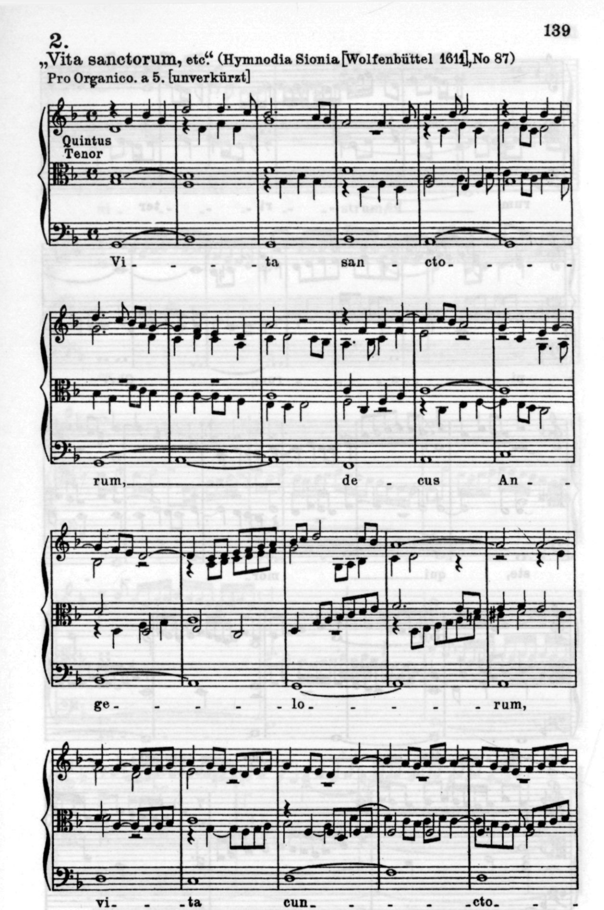


*) Die Bogen über Noten verschiedener Tonhöhe zeigen die Stellen der originalen Ligaturen an.
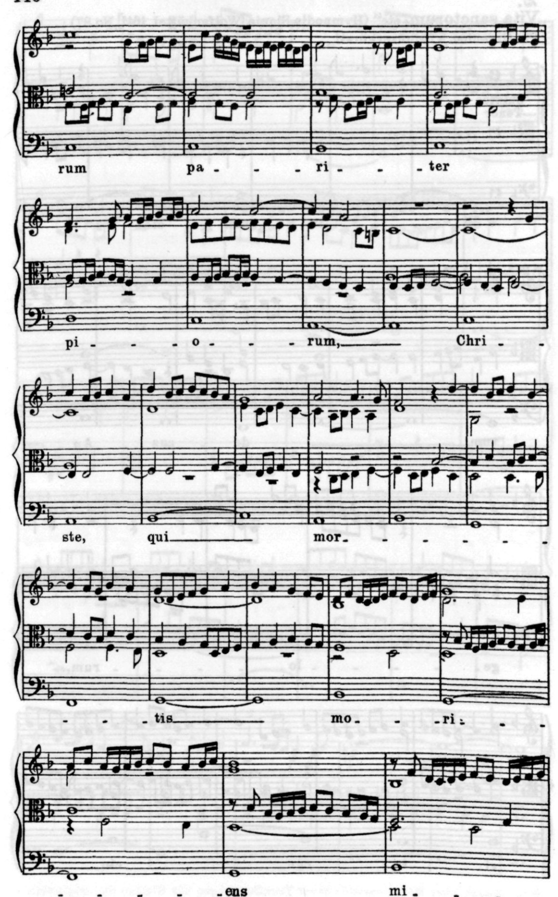


2.
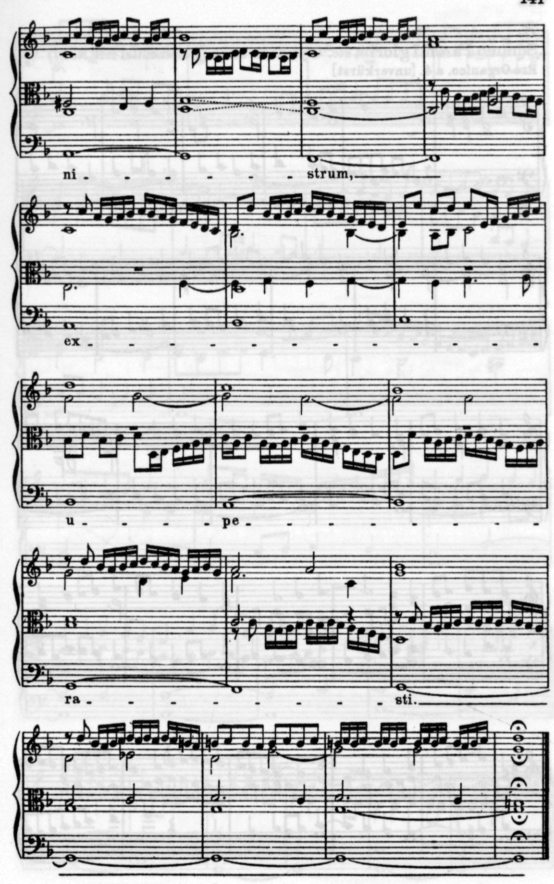
„Vita sanctorum, etc." (Hymnodia Sionia [Wolfenbüttel 1611], No 87)

Pro Organico. a 5. [unverkürzt]
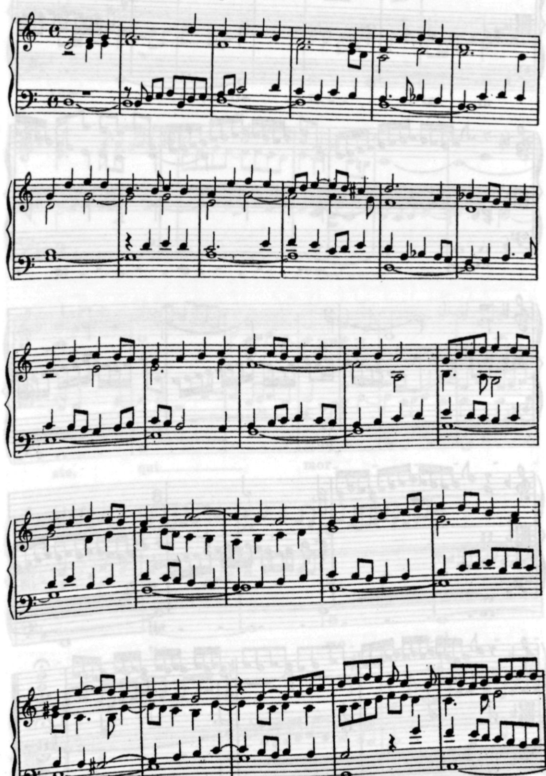




rum pa - - - ri - - - ter
pi - - - o - - - rum, Chri - -
ste, qui mor - - - - - -
- - tis mo - - ri - - -
- - - - - ens mi - - - -
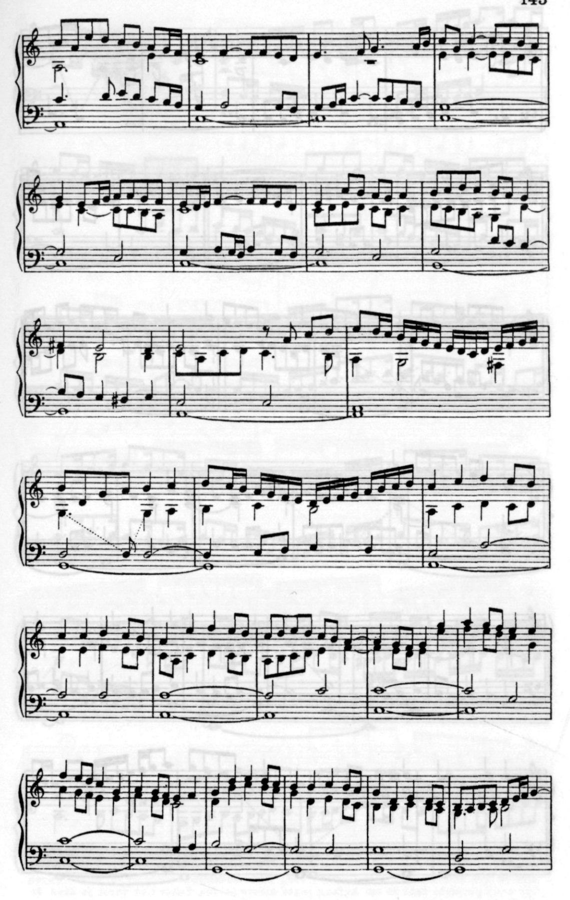

ni - - - - - - - strum,
ex - - - - - - - - - - - - - -
u - - - - - pe - - - - - - - - - - -
ra - - - - - - - - - sti.

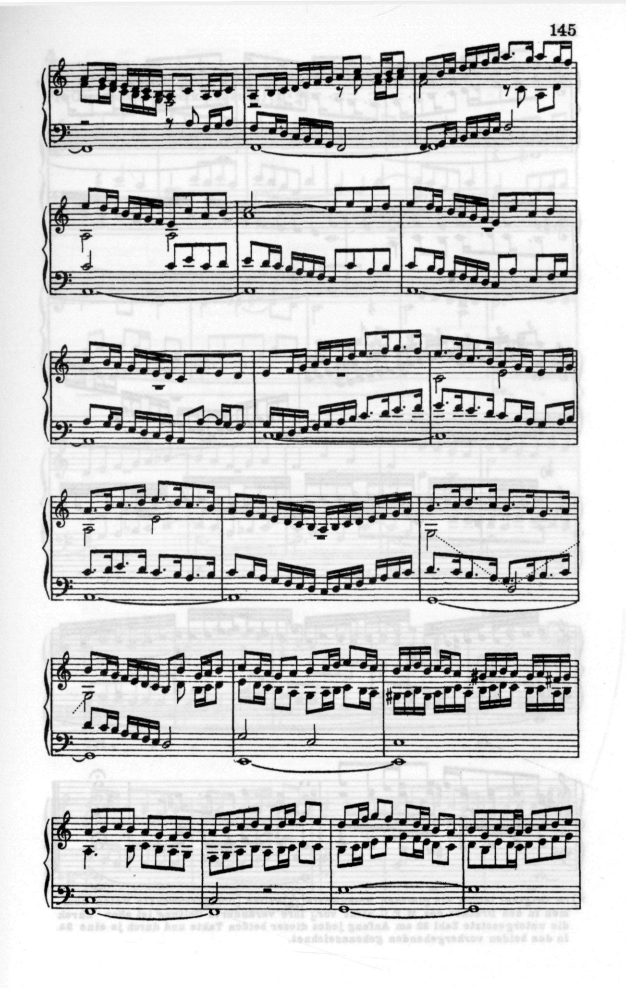
3.

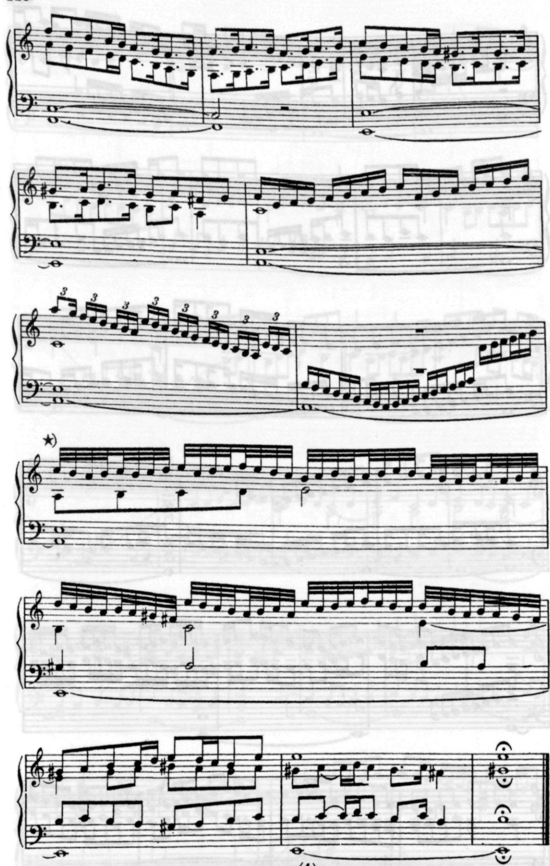
„Summo Parenti gloria, etc." (Hymnodia Sionia [Wolfenbüttel 1611], No 27)

Pro Organico. a 4. [unverkürzt]
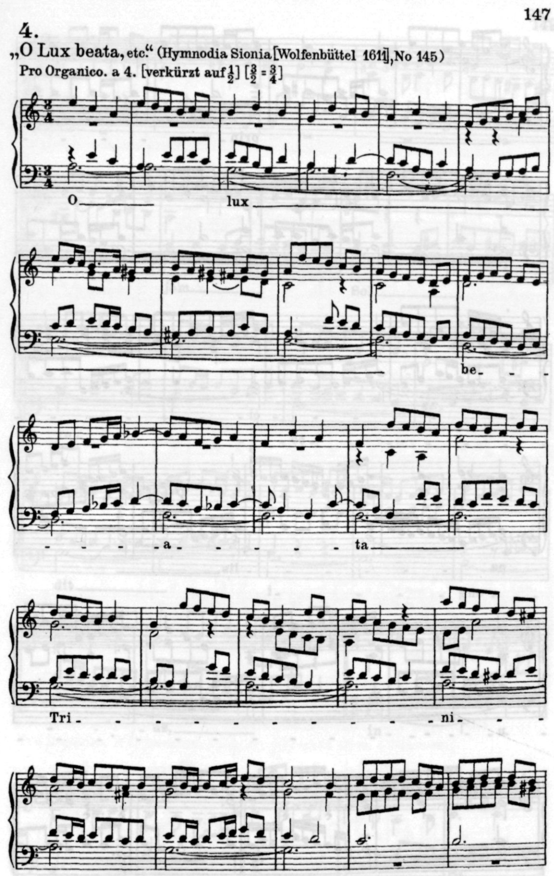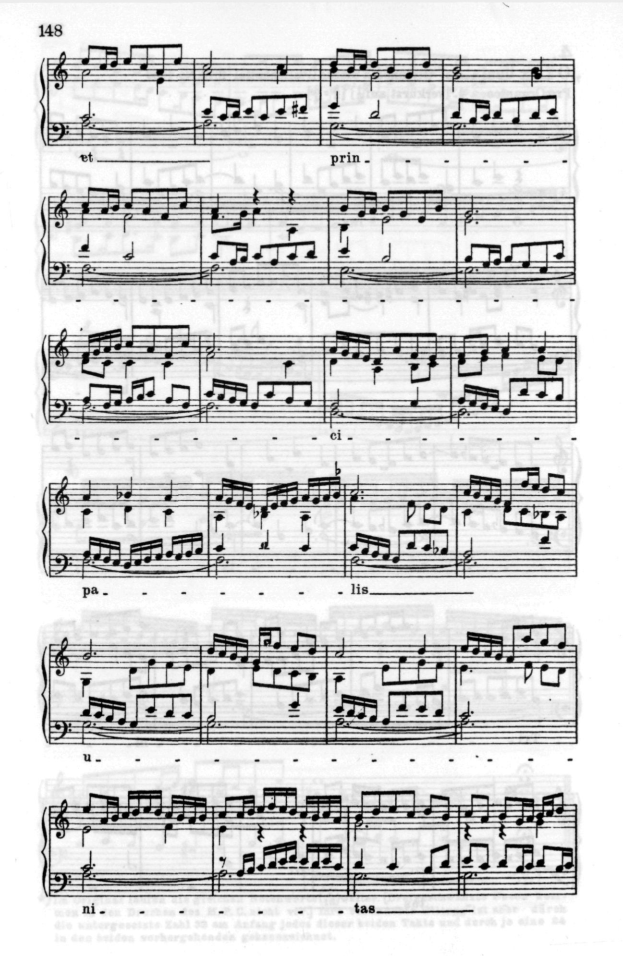








*) Im Original laufen die gleichen Notenwerte $\left(\frac{1}{16}\right)$ weiter. [Dreigeschwänzte Noten kommen in den Drucken des M. P. C. nicht vor.] Ihre veränderte Geltung ist aber durch die untergesetzte Zahl 32 am Anfang jedes dieser beiden Takte und durch je eine 24 in den beiden vorhergehenden gekennzeichnet.
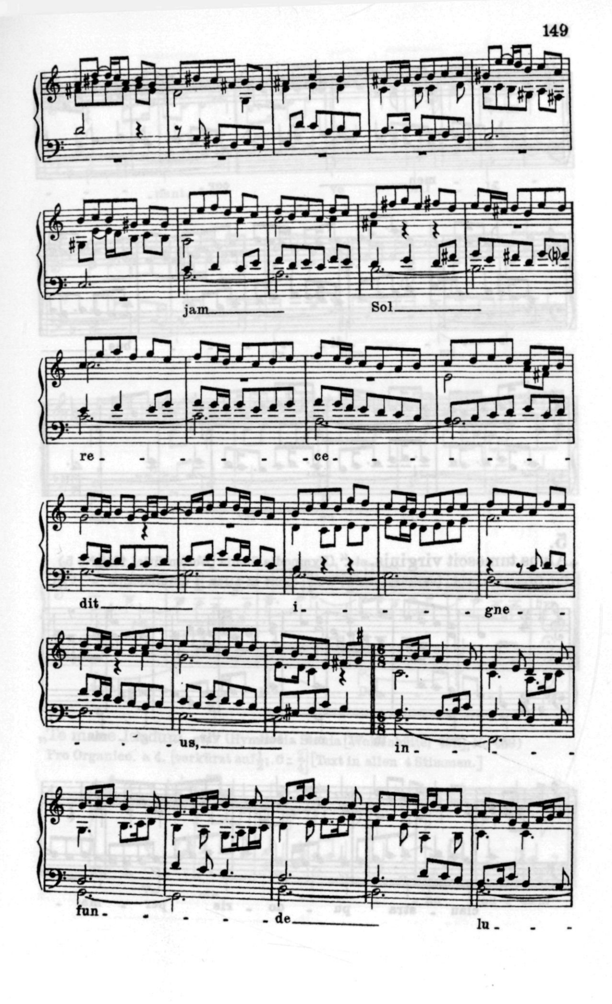
4.
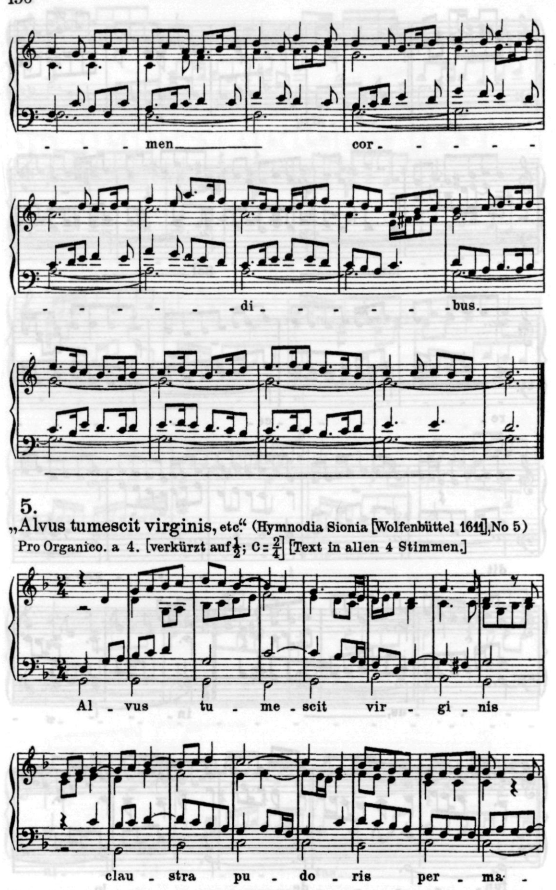
„O Lux beata, etc.“ (Hymnodia Sionia [Wolfenbüttel 1611], No 145)

Pro Organico. a 4. [verkürzt auf $\frac{1}{2}$] [$\frac{3}{2}=\frac{3}{4}$]
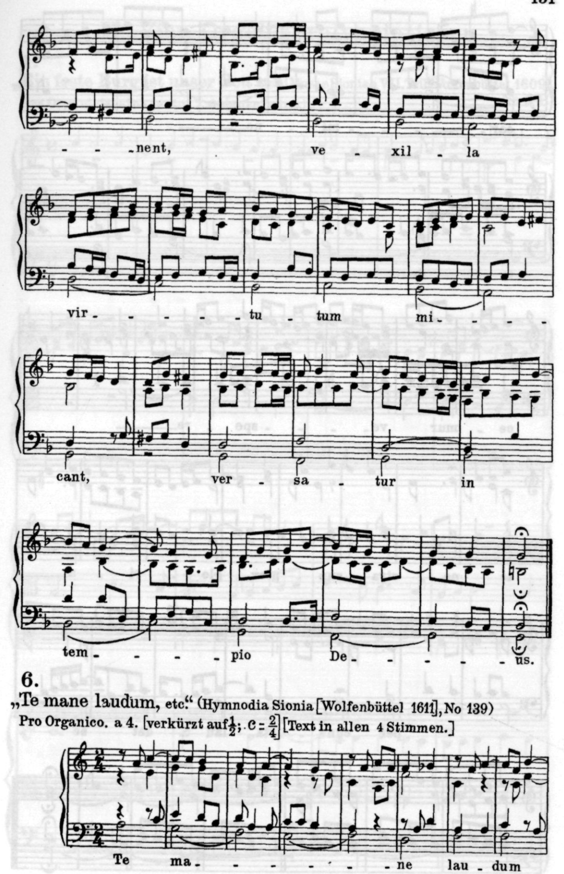



et
prin - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - ci - - - - - - - -
pa - - - - - - - - lis
u - - - - - - - - - - - - - - -
ni - - - - - - - tas


jam Sol
re - - - - - - ce - - - - - - -
dit i - - - - - gne - -
- - us, in - - -
fun - - - - de lu - - -
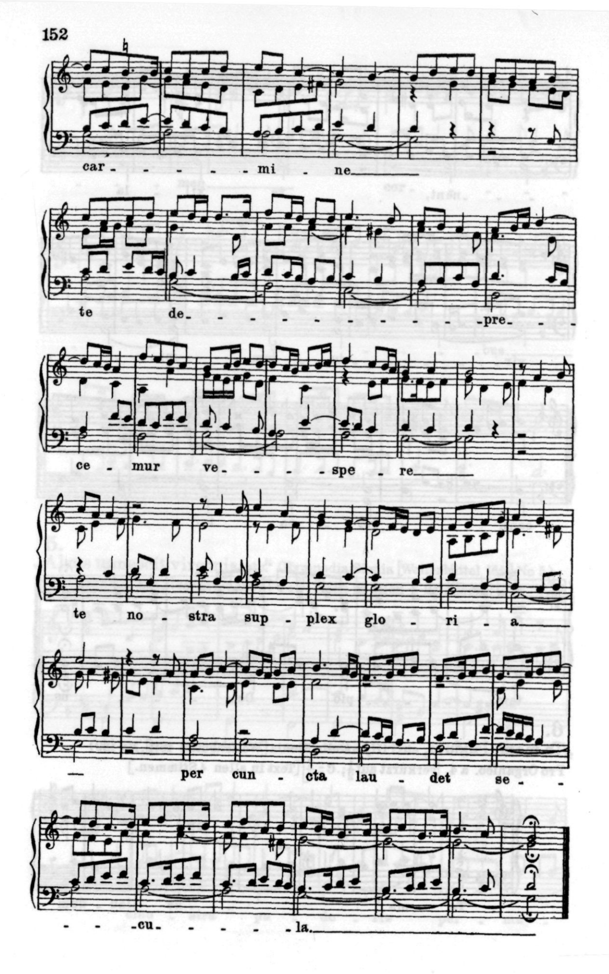


5.
„Alvus tumescit virginis, etc." (Hymnodia Sionia [Wolfenbüttel 1611], No 5)
Pro Organico. a 4. [verkürzt auf $\frac{1}{2}$; C = $\frac{2}{4}$] [Text in allen 4 Stimmen.]



6.

„Te mane laudum, etc." (Hymnodia Sionia [Wolfenbüttel 1611], No 139)

Pro Organico. a 4. [verkürzt auf $\frac{1}{2}$; C = $\frac{2}{4}$] [Text in allen 4 Stimmen.]
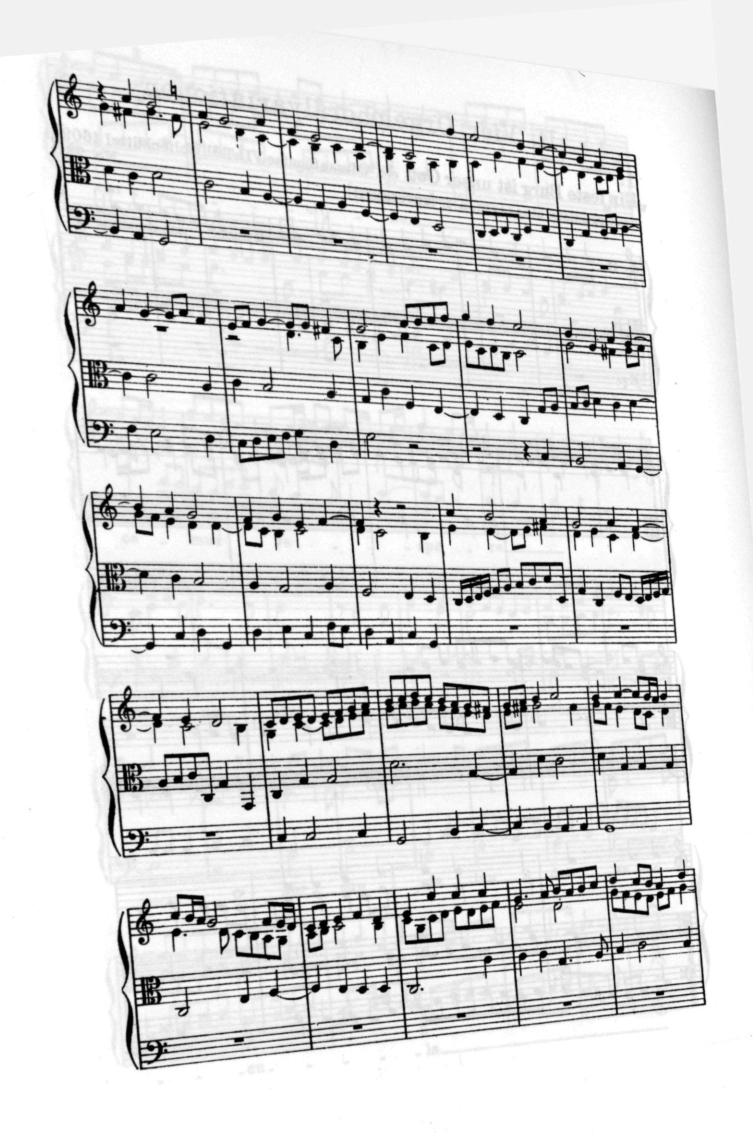

car - - - - - - mi - ne
te de - - - - - - - - - - - pre - -
ce - mur ve - - - - spe - re
te no - stra sup - plex glo - ri - a
per cun - cta lau - det se -
- - cu - - - - - la.
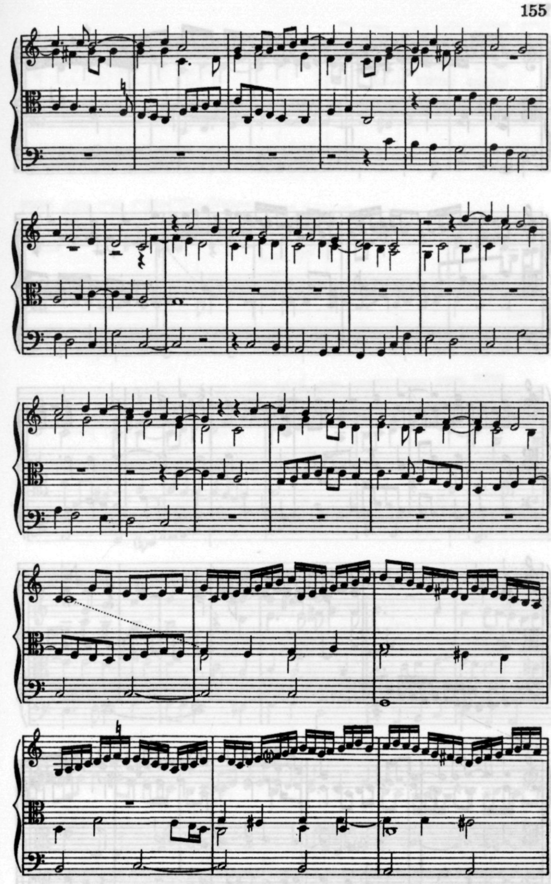
II. Vier Orgelchoralvariationen
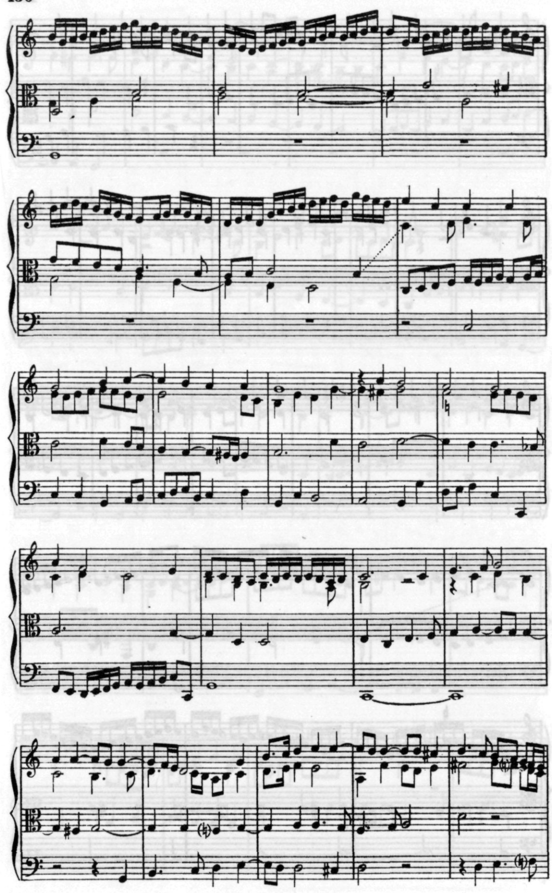
1.
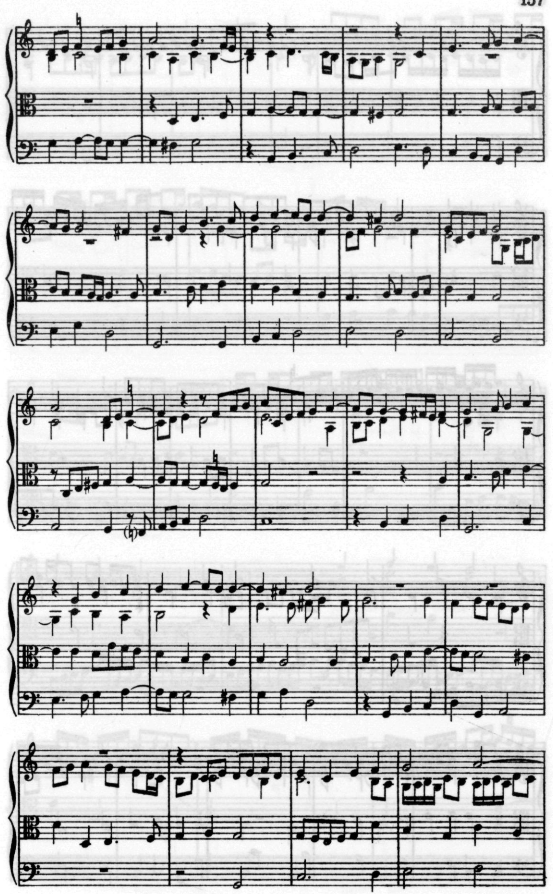
„Ein feste Burg ist unser Gott etc." (Musae Sioniae VII. Teil [Wolfenbüttel 1609], No 241)
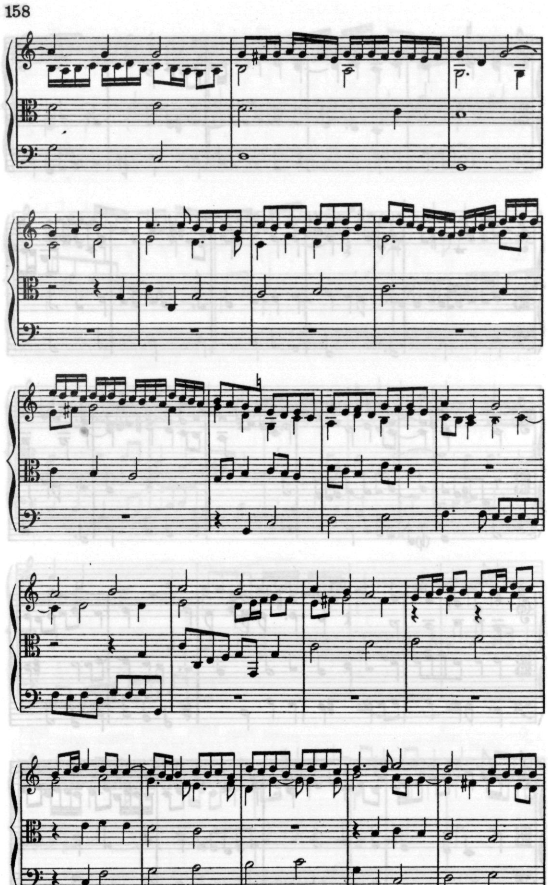
Pro Organicis: sine textu. a 4. [unverkürzt]
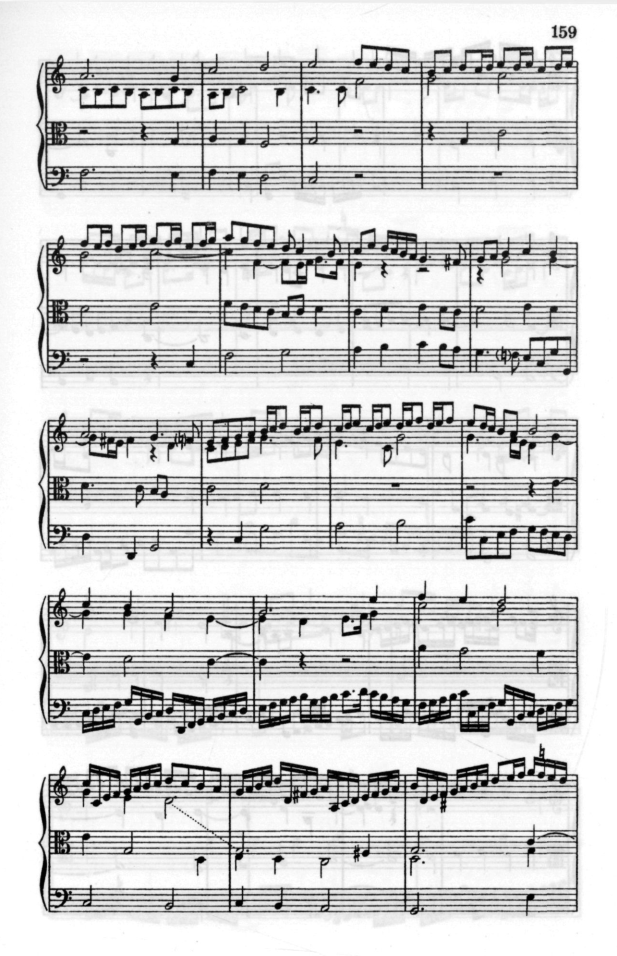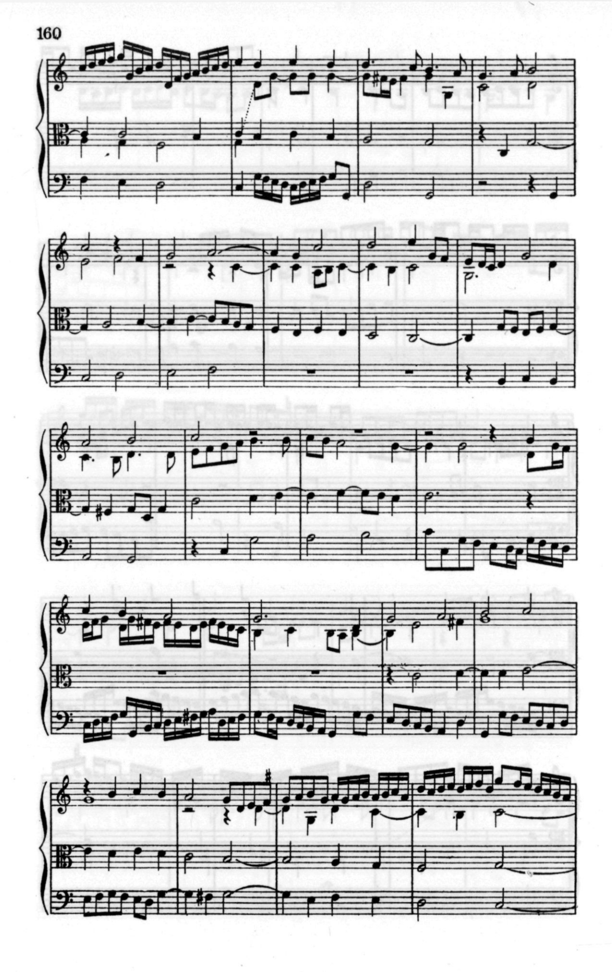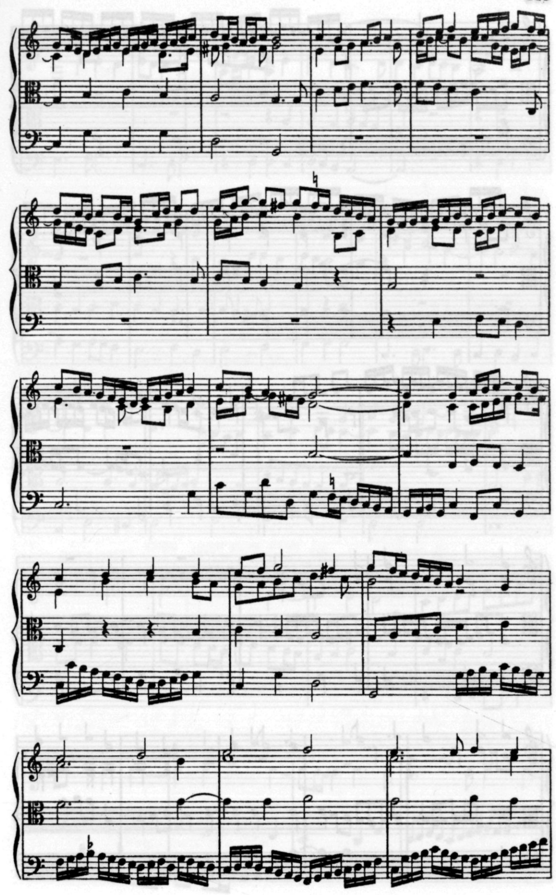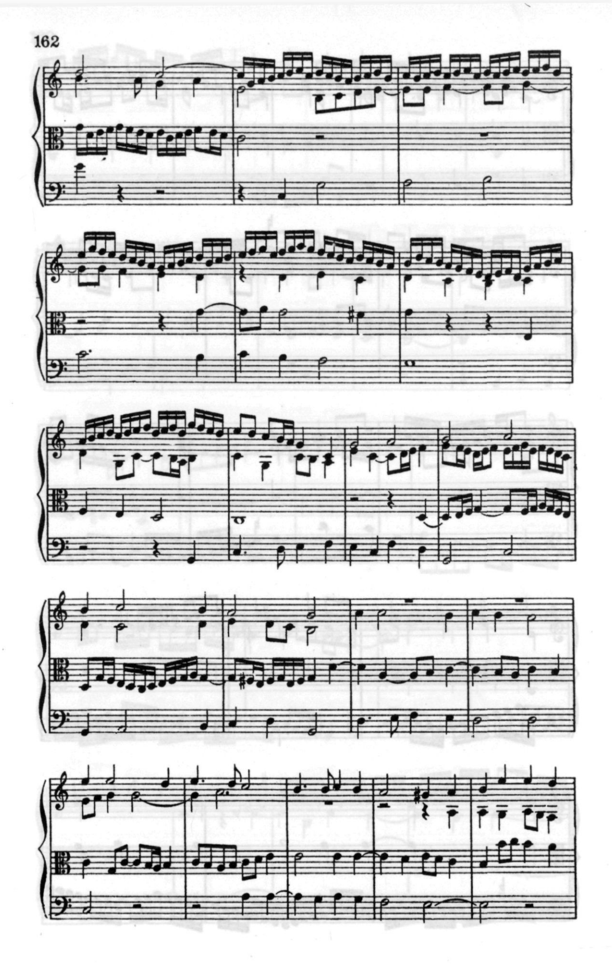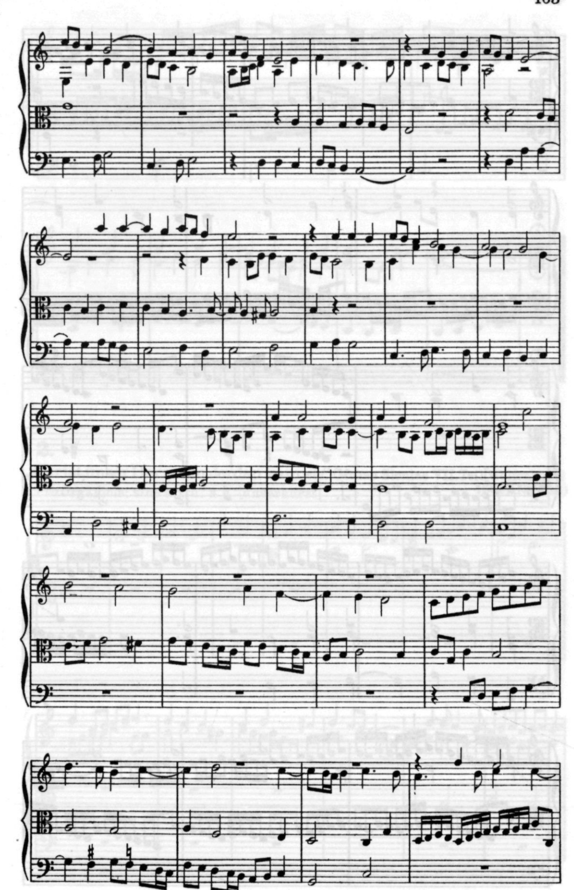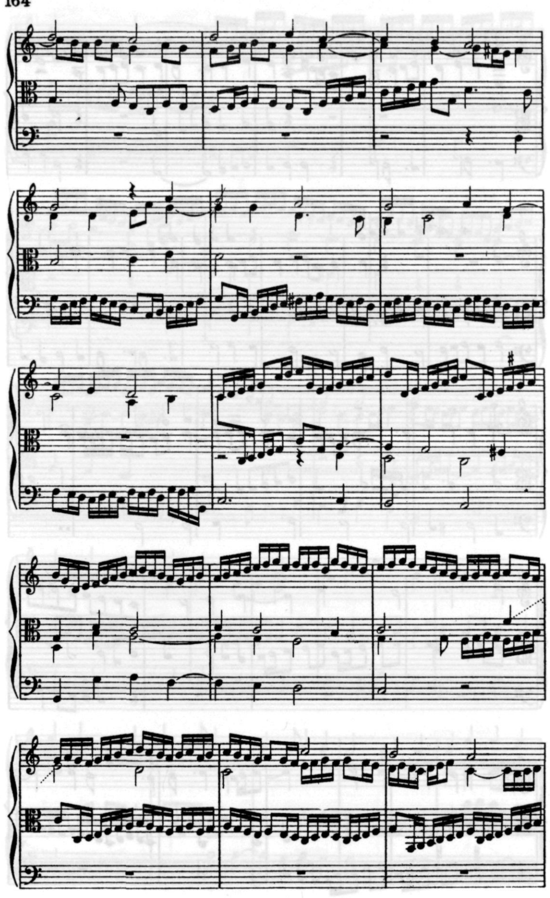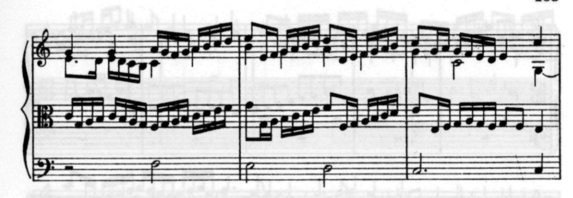














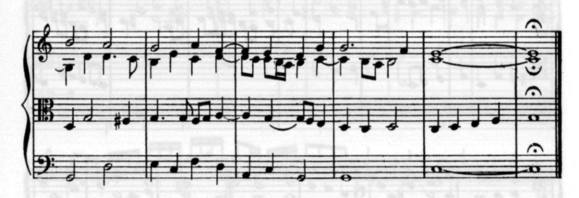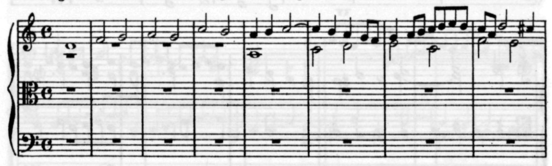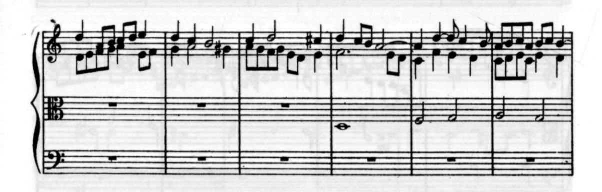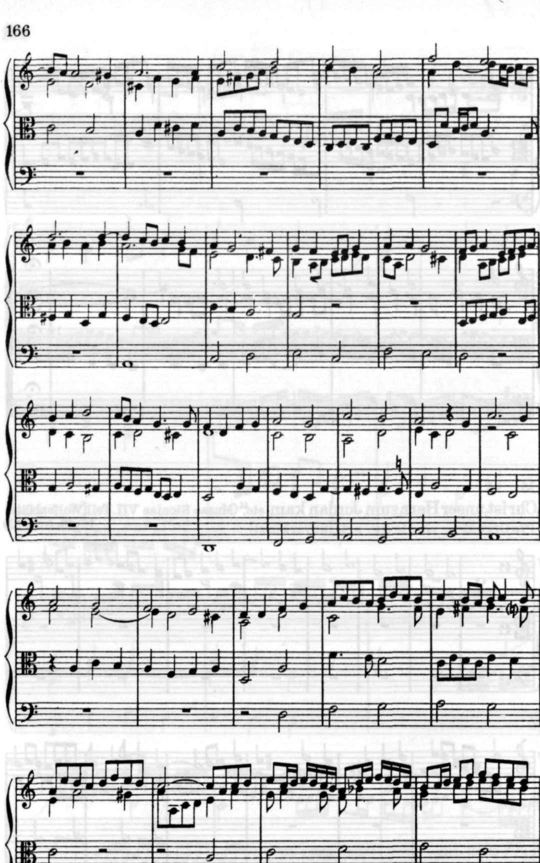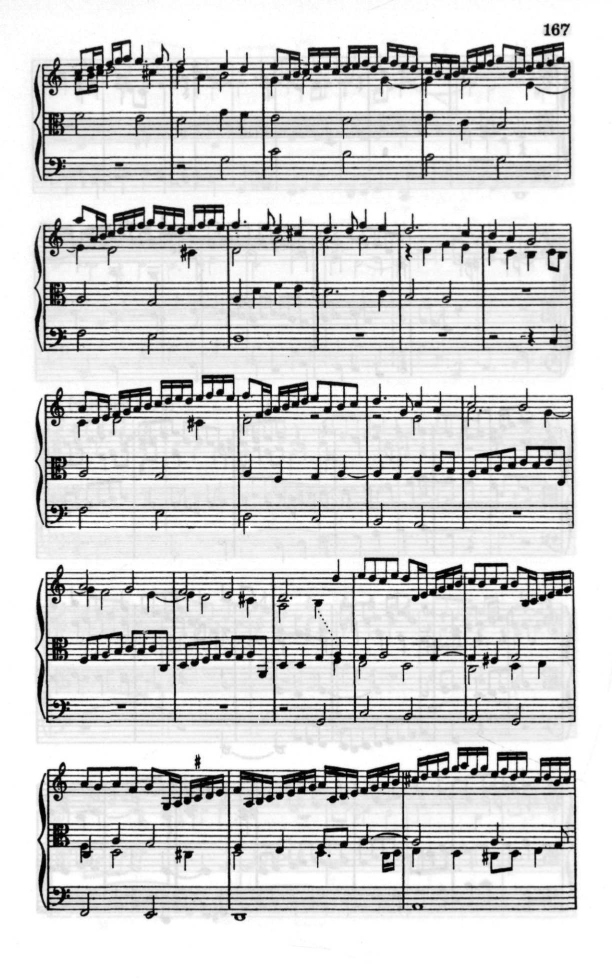












2.
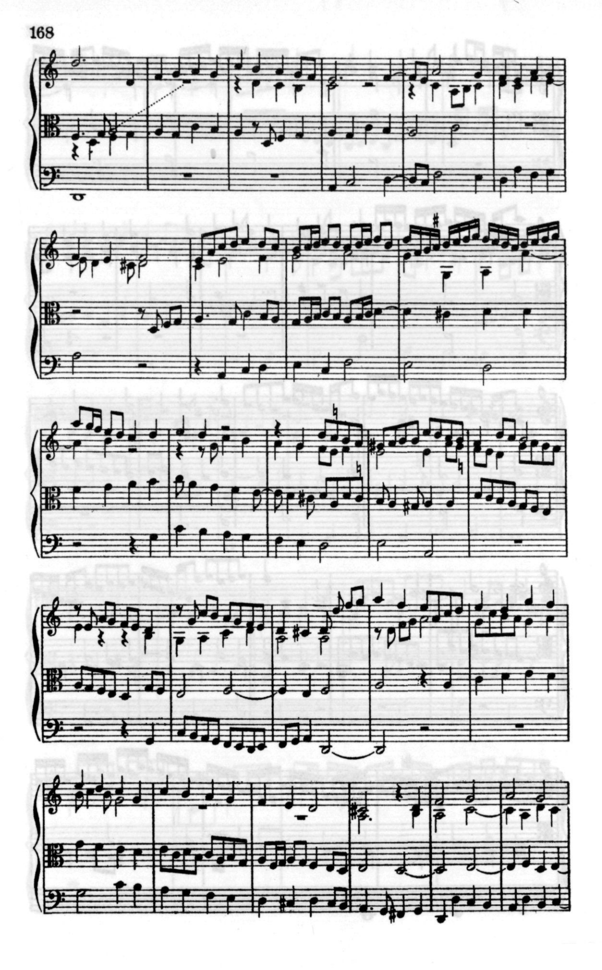
„Christ, unser Herr, zum Jordan kam etc." (Musae Sioniae VII. Teil [Wolfenbüttel 1609], No 242)
Pro Organicis: sine textu. a 4. [unverkürzt]
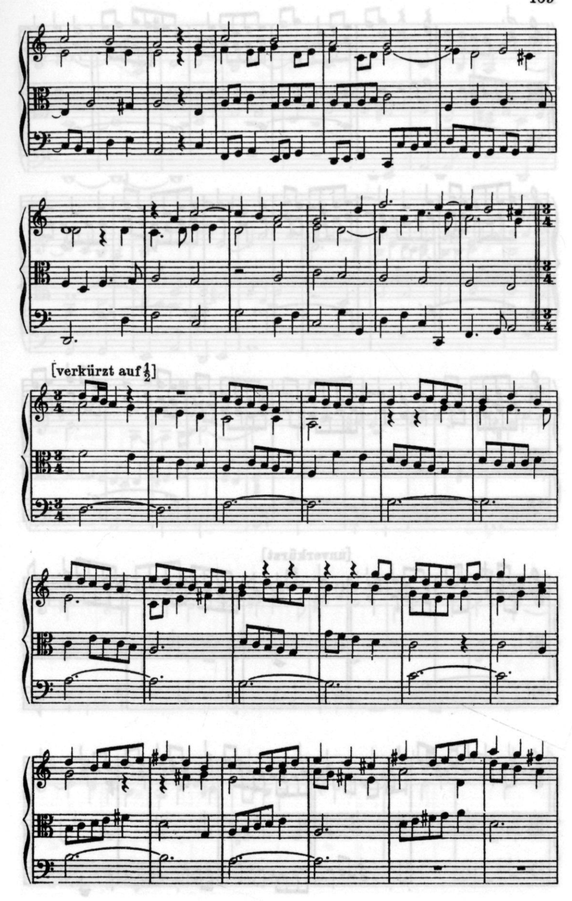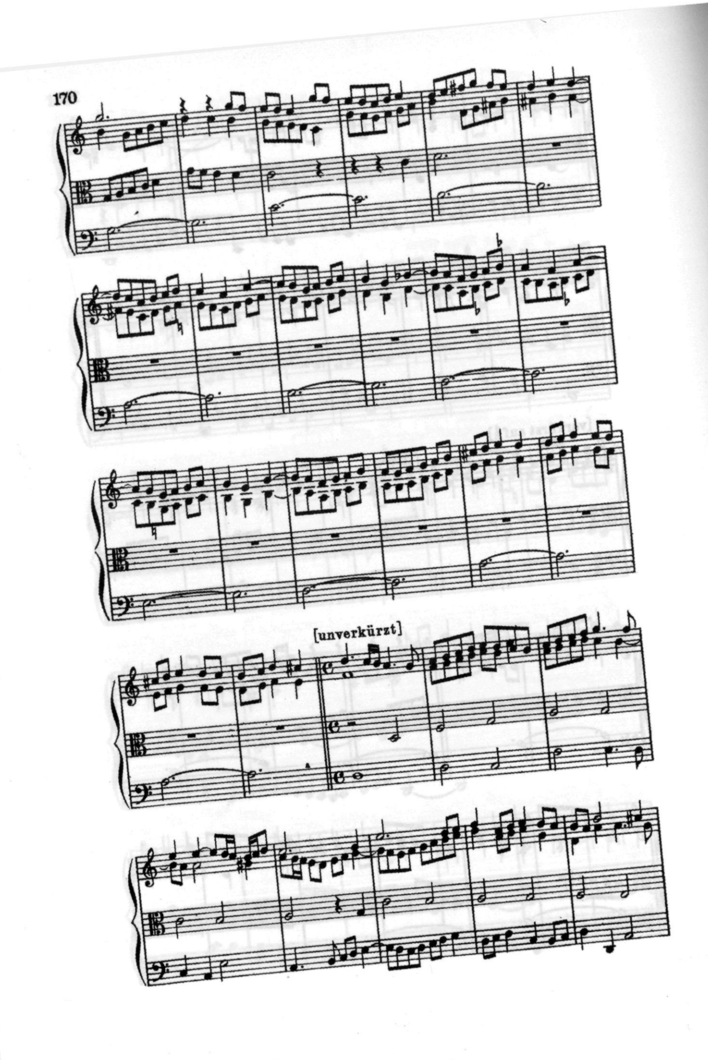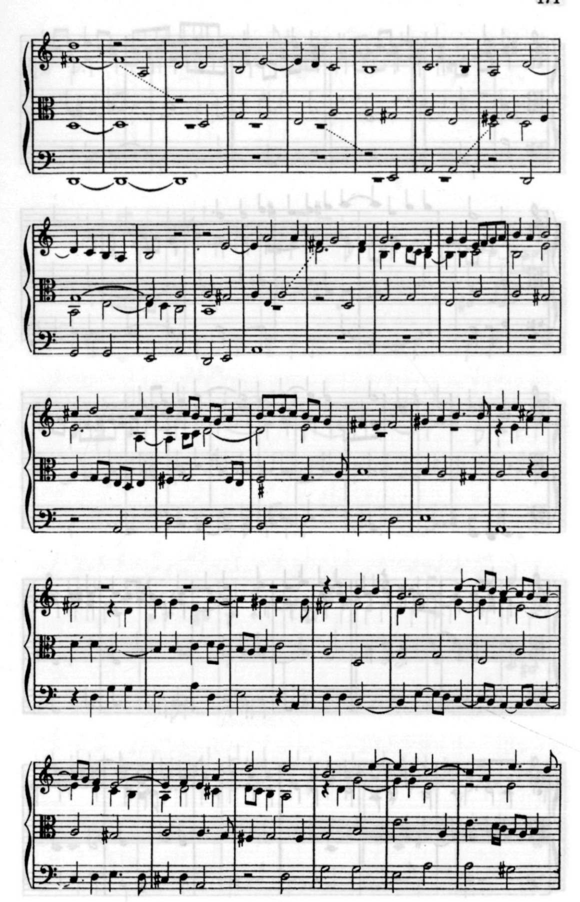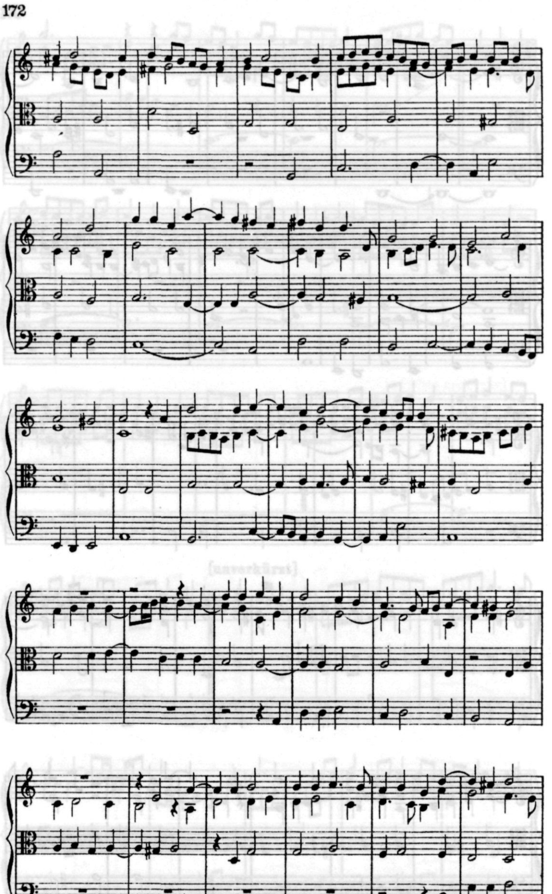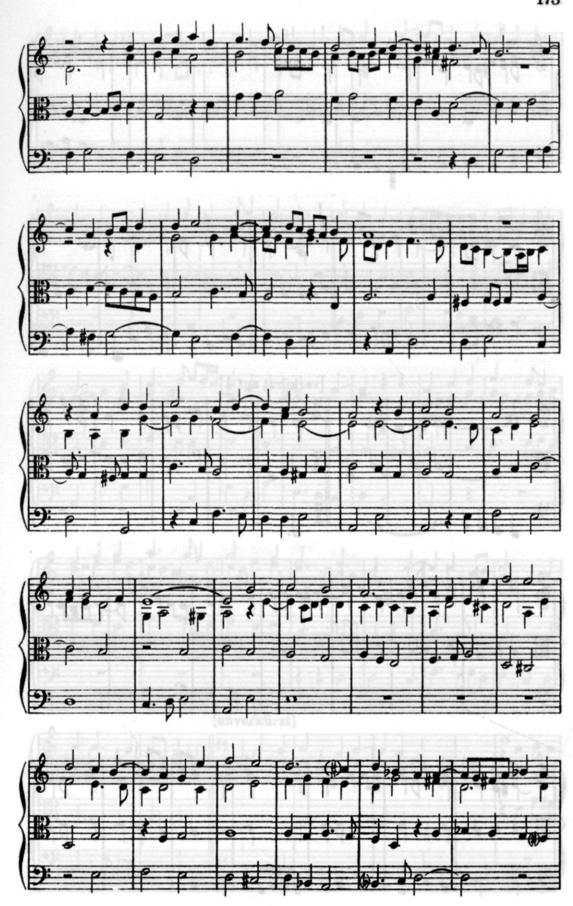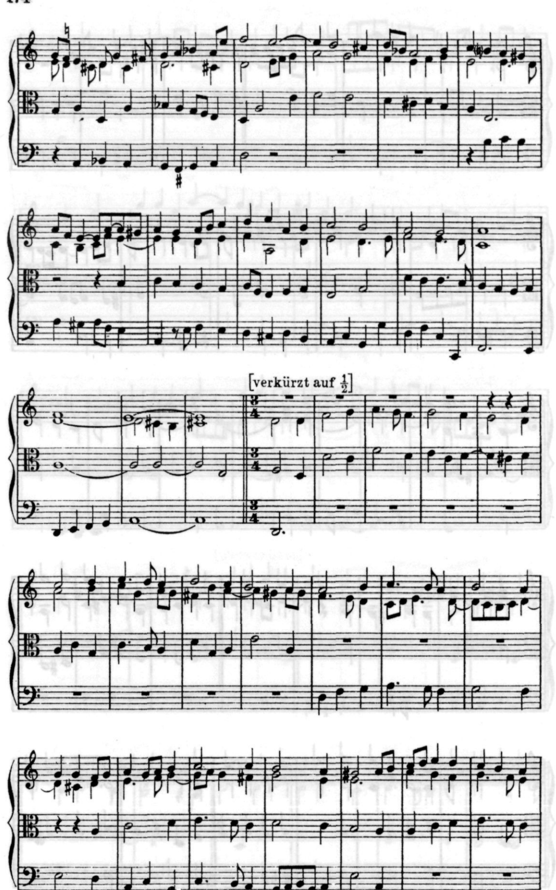











[verkürzt auf 1/2]
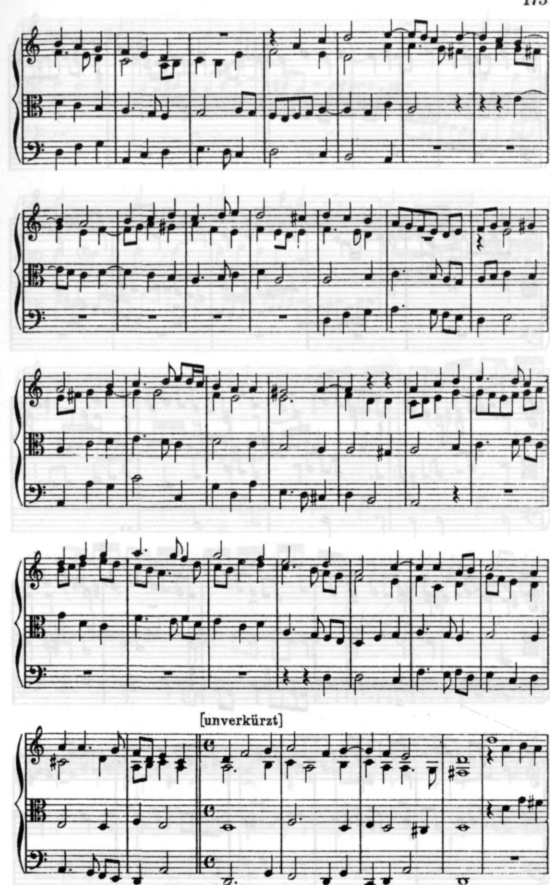

[unverkürzt]
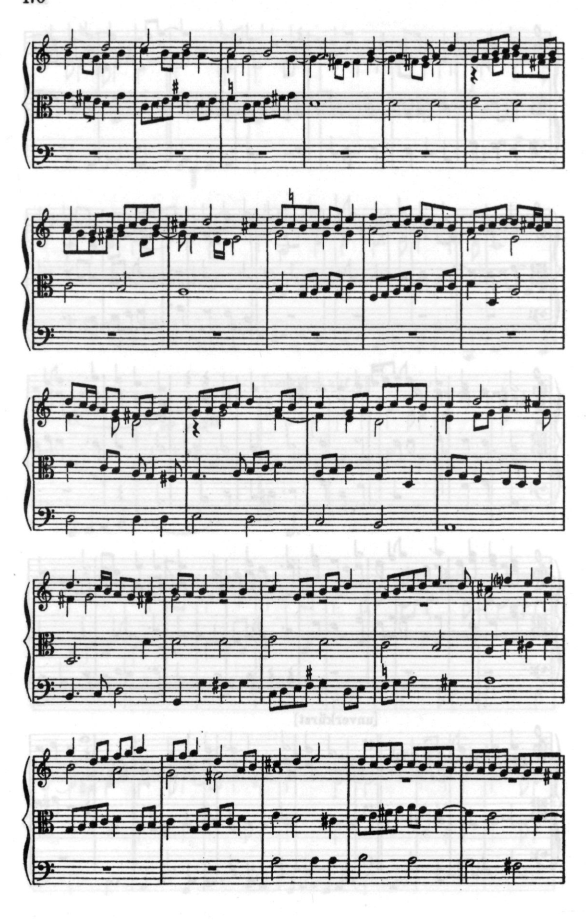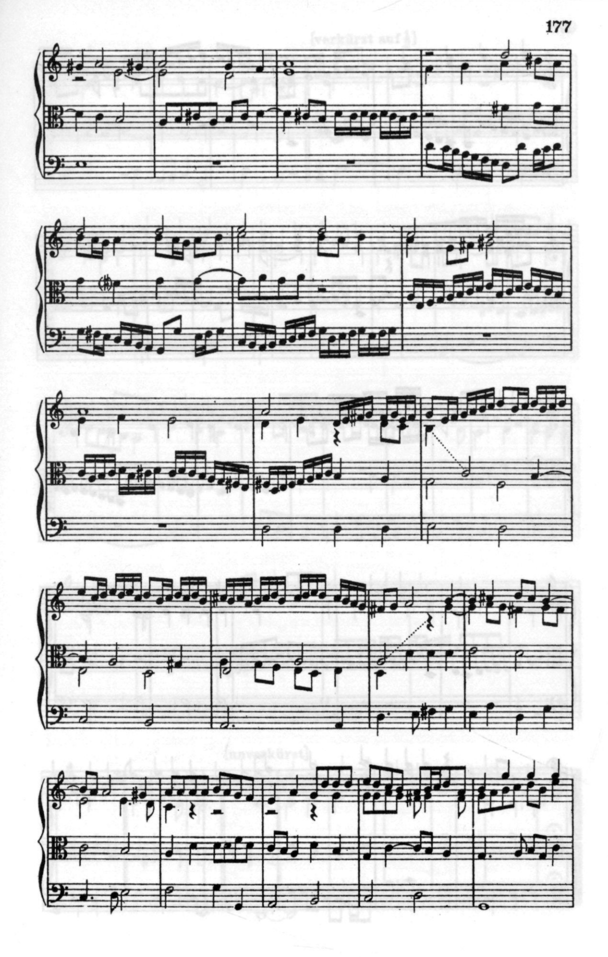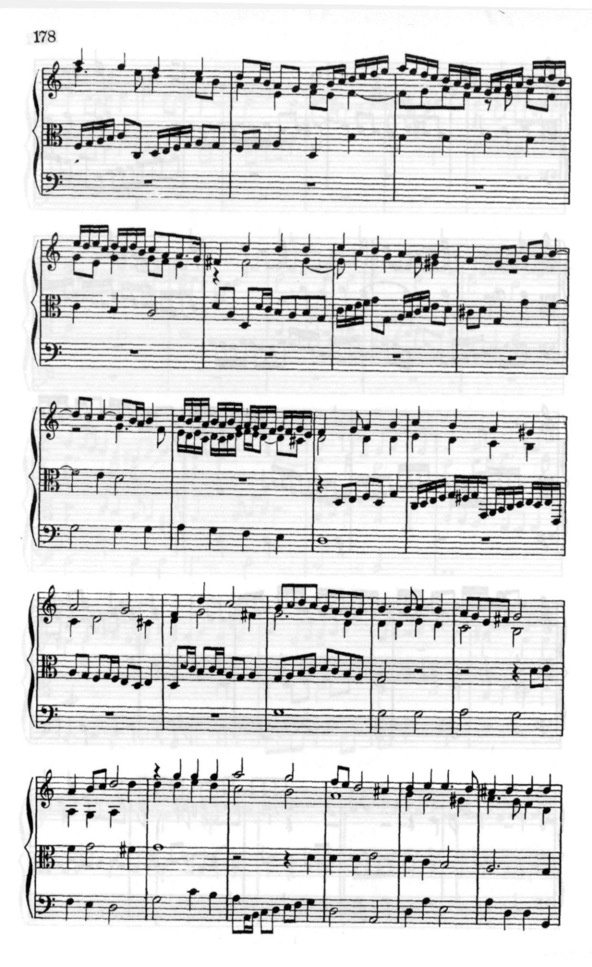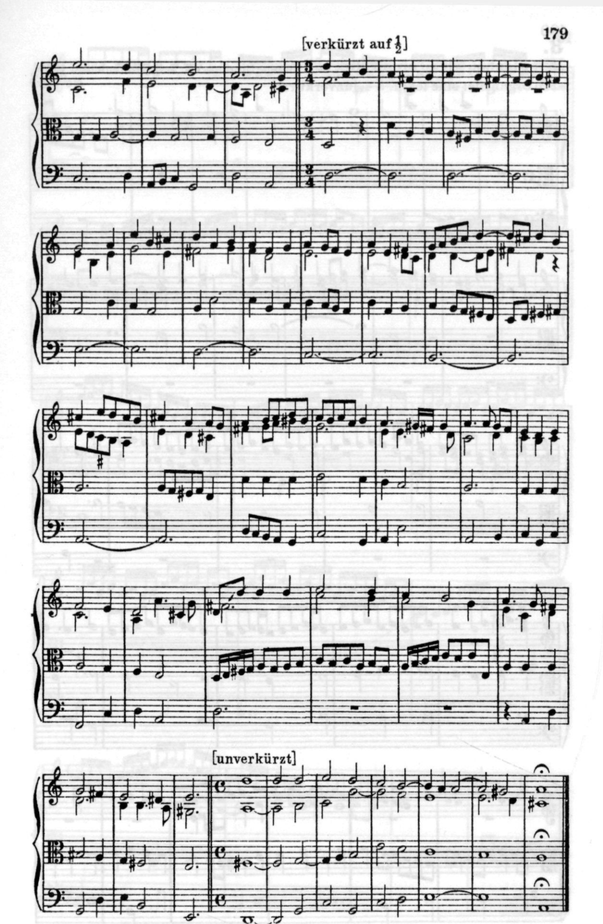







[verkürzt auf $\frac{1}{2}$]


[unverkürzt]
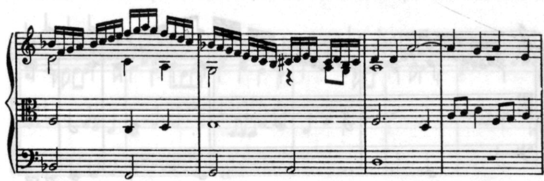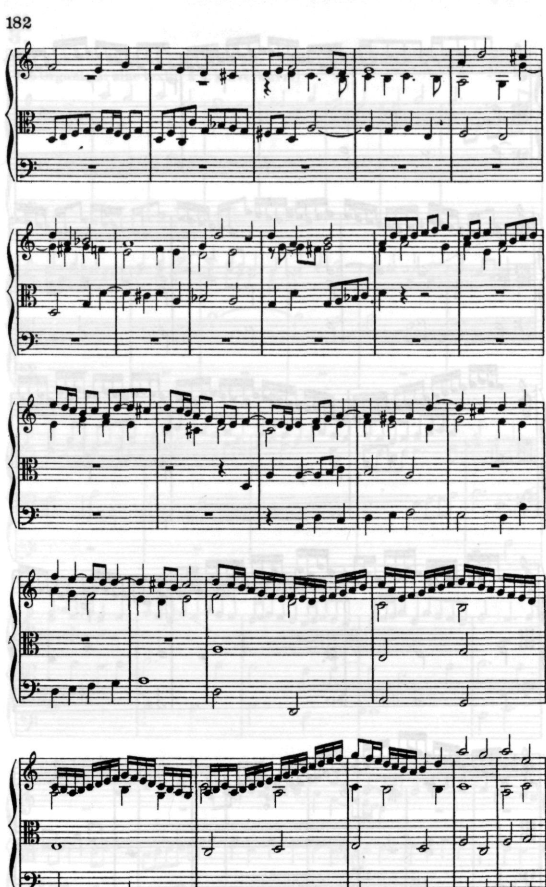







[verkürzt auf 1/2]
[unverkürzt]
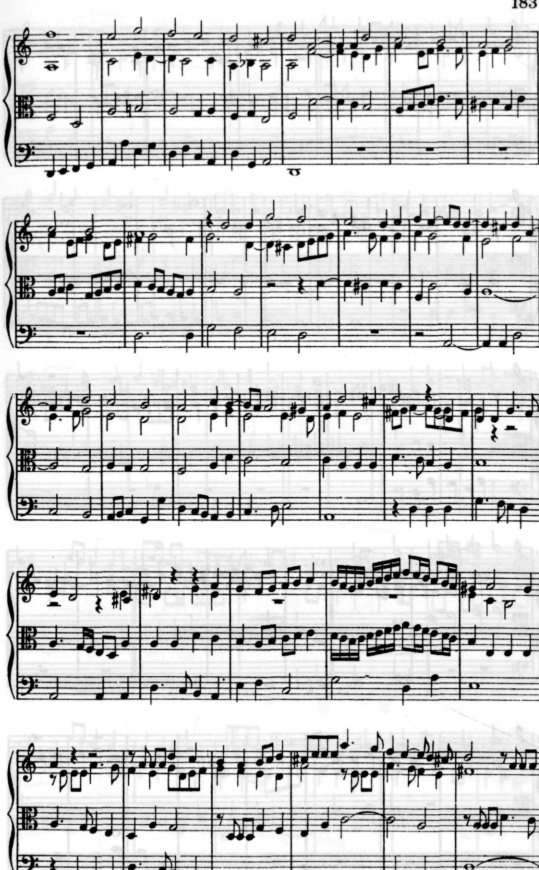
3.
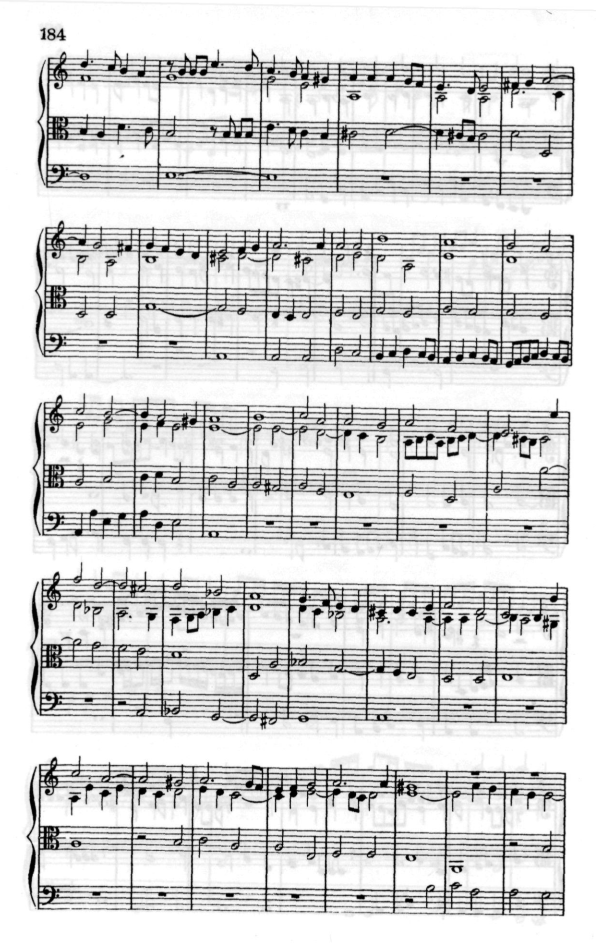
„Wir glauben all an einen Gott etc." (Musae Sioniae VII. Teil [Wolfenbüttel 1609], No 243)
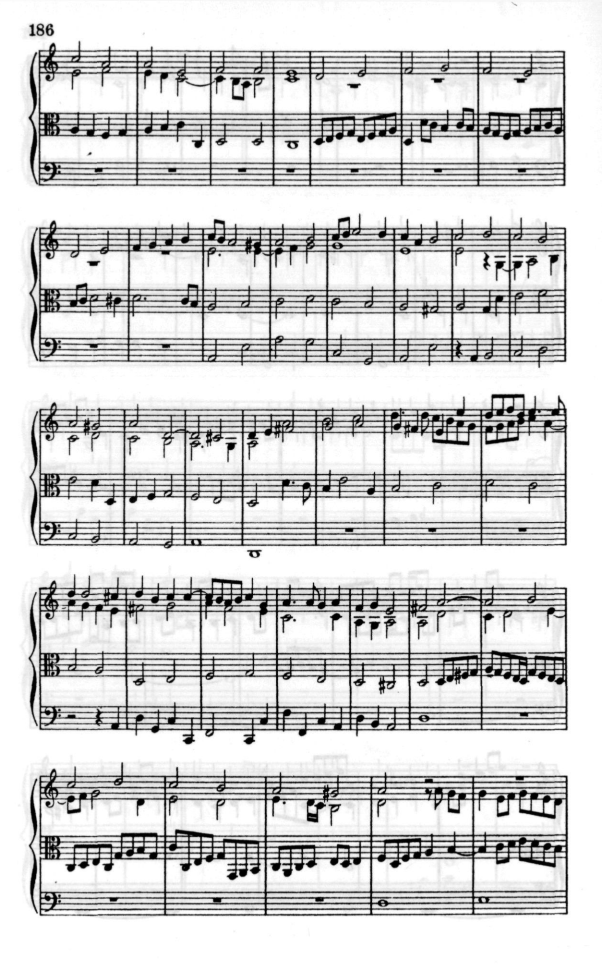
Pro Organicis: sine textu. a 4. [unverkürzt]
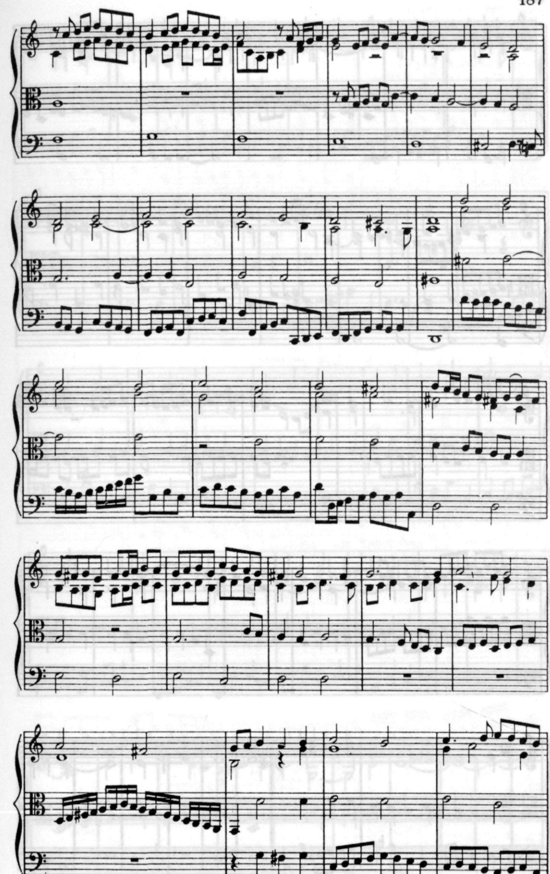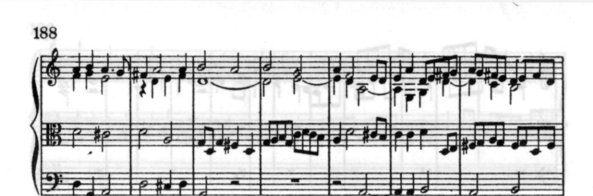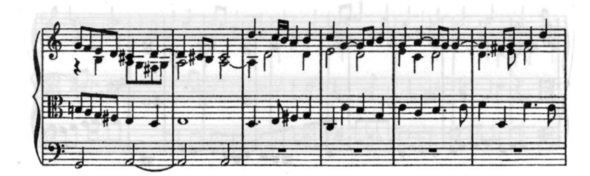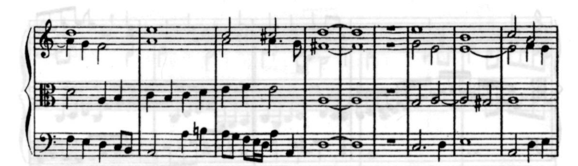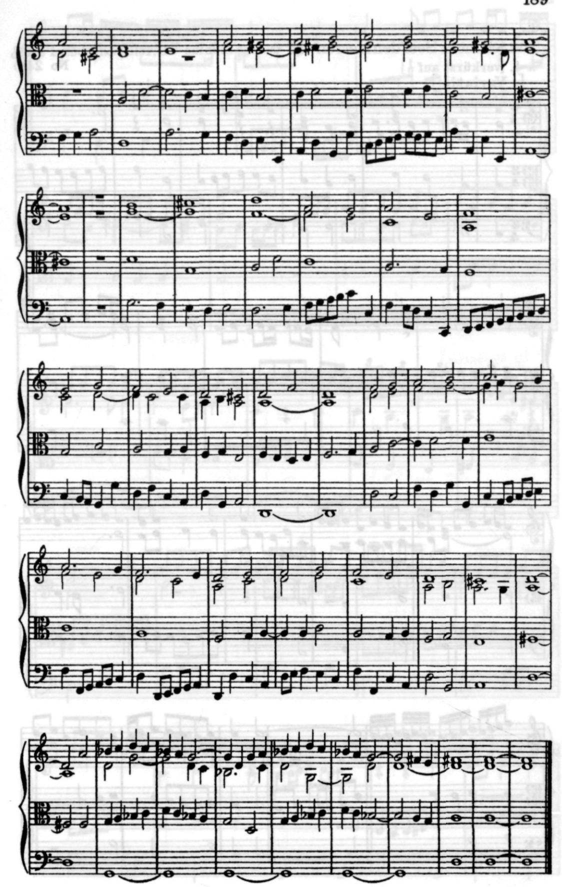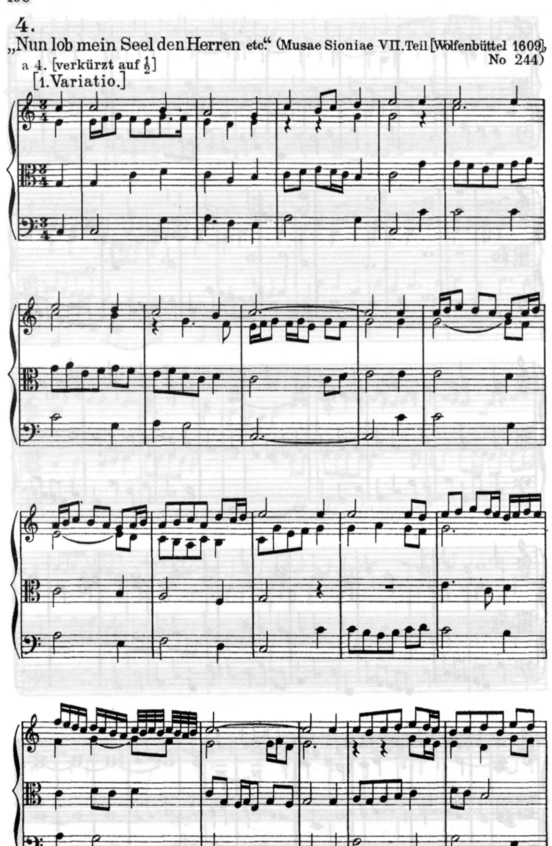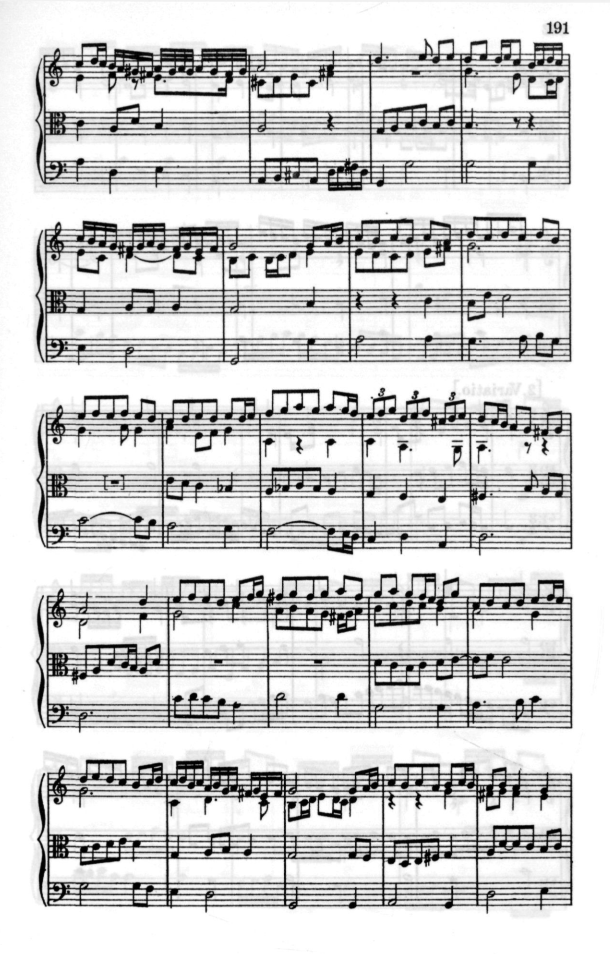




















4.
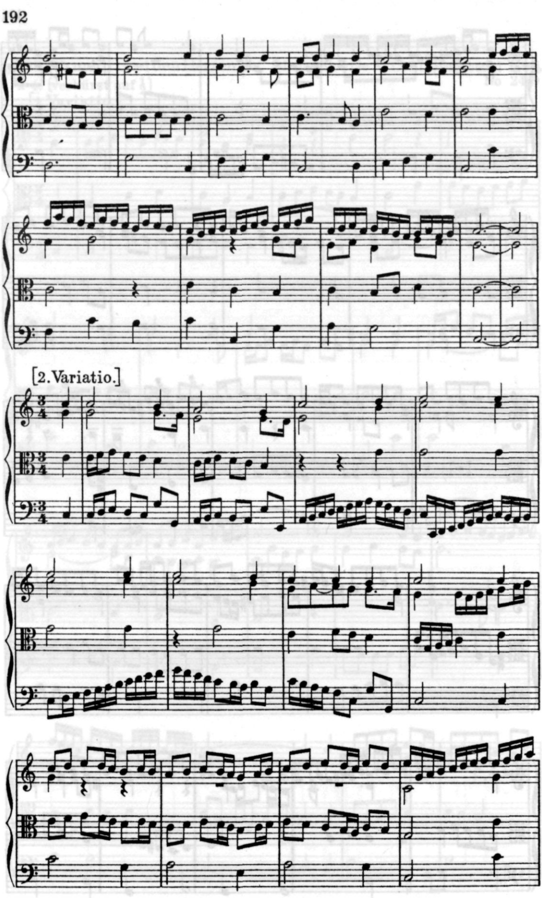
„Nun lob mein Seel den Herren etc." (Musae Sioniae VII. Teil [Wolfenbüttel 1609], No 244)
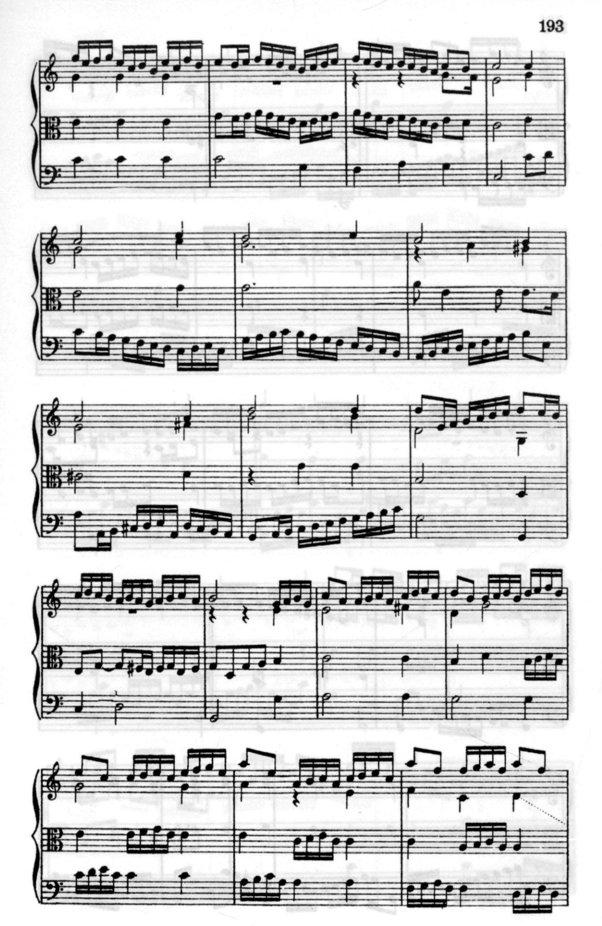
a 4. [verkürzt auf $\frac{1}{2}$]
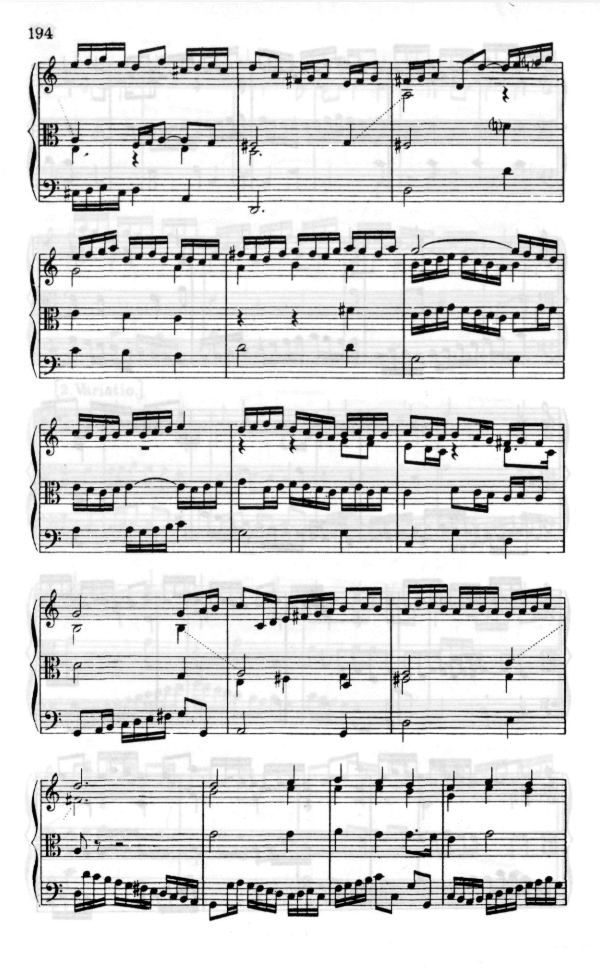
[1. Variatio.]
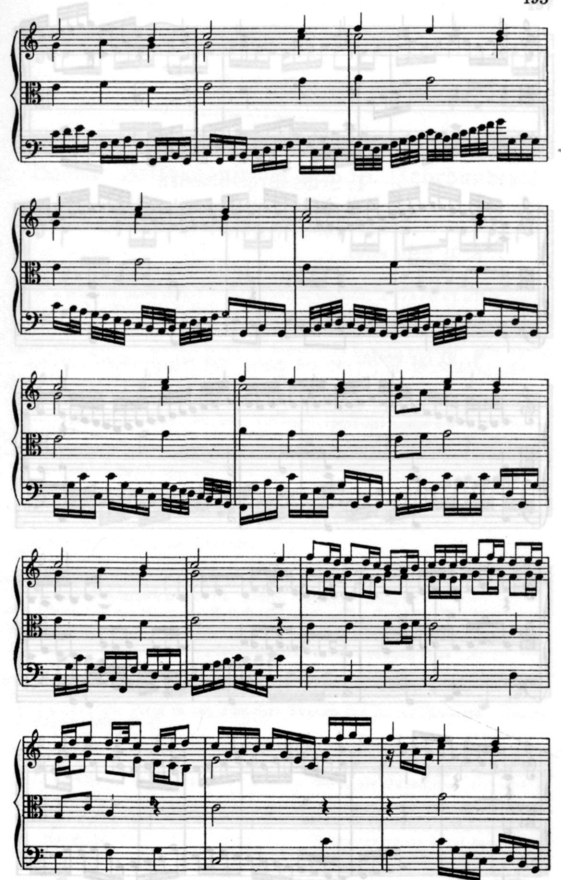


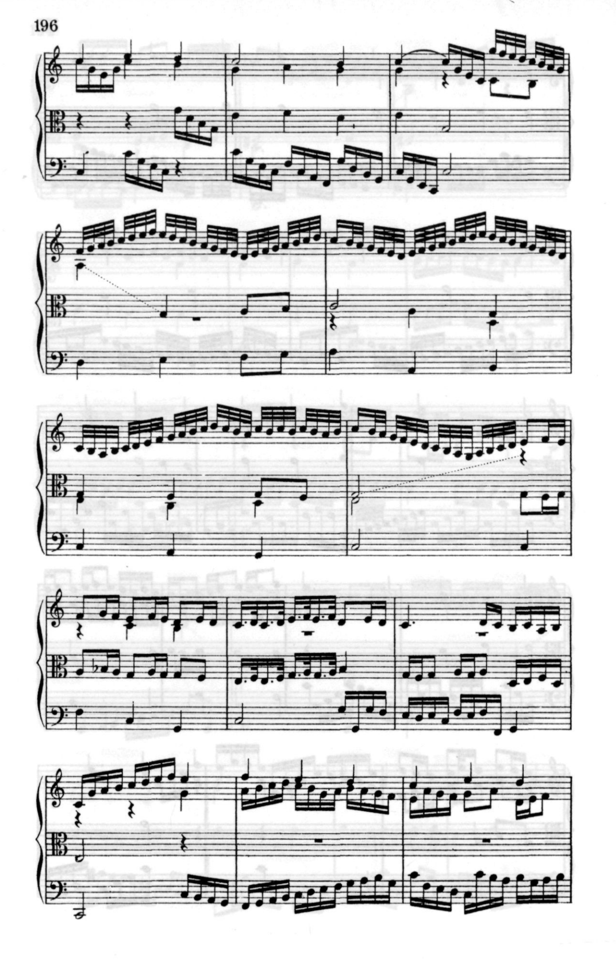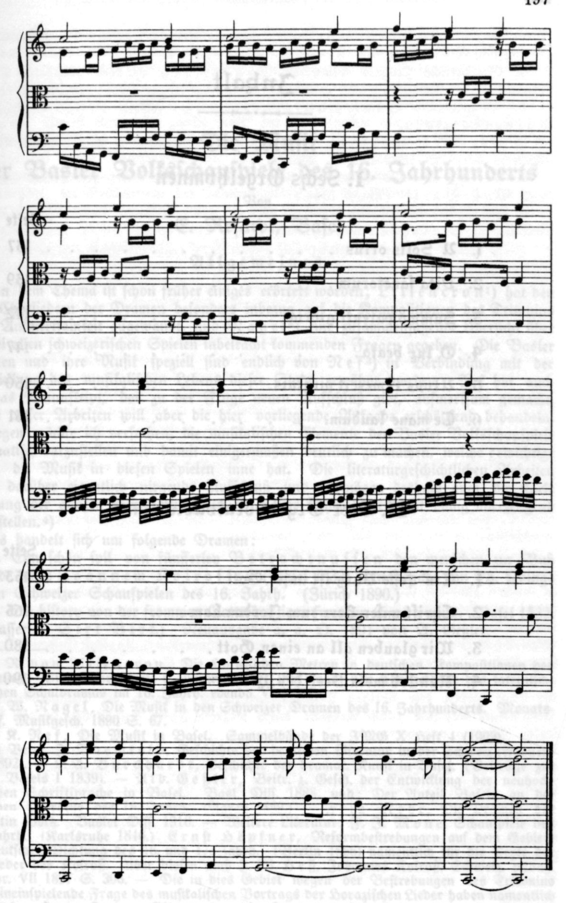



[2. Variatio.]











Inhalt

I. Sechs Orgelhymnen

II. Vier Orgelchoralvariationen

Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts

Von

E. Refardt, Basel

Allgemeines

Von dem Thema ist schon früher einiges erörtert worden; Liliencron[1]) hat den Chorliedern der Dramen besonders inbezug auf die Kompositionen des Tritonius seine Aufmerksamkeit zugewandt, und Nagel[2]) eine zusammenfassende Übersicht über die bei allen schweizerischen Spielen inbetracht kommenden Fragen gegeben. Die Basler Dramen und ihre Musik speziell sind endlich von Nef[3]) in Verbindung mit der Entwicklung des musikalischen Lebens dieser Stadt erwähnt worden. Nef hat auch auf das Manuskript, das zu der Frage neuen Aufschluß gibt, aufmerksam gemacht. Keine dieser Arbeiten will aber die hier vorliegende Aufgabe erschöpfend behandeln, deswegen möchte ich versuchen, die musikalischen Elemente der Basler Volksschauspiele systematisch darzustellen und damit einigermaßen deutlich zu machen, welche gewichtige Rolle die Musik in diesen Spielen inne hat. Die literaturgeschichtlichen Arbeiten geben darüber eigentlich nirgends Aufschluß und vermögen deshalb auch die starke Wirkung der ganzen Kunstgattung auf ein volles Jahrhundert nicht völlig überzeugend darzustellen.[4])

Es handelt sich um folgende Dramen:

1. Eyn schön spil von fünfferley Betrachtnussen den menschen zur Buß reizende durch Joannem Kolrossen (Basel 1532) Neuausgabe von Th. Odinga in den Schweizer Schauspielen des 16. Jahrh. (Zürich 1890.)

2. Die history von der frommen Gottsförchtigen frouwen Susanna. Basel 1532. (Verfasser ist Sixt Birk.) Neuausgabe a. a. O. 1891 von A. Geßler.

---

[1]) R. von Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrh. Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. III (1887) und: Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrh. ebenda VI (1890).

[2]) W. Nagel, Die Musik in den Schweizer Dramen des 16. Jahrhunderts. Monatshefte f. Musikgesch. 1890 S. 67.

[3]) K. Nef, Die Musik in Basel. Sammelbände der JMG X Heft 4 (1909).

[4]) Vergl. J. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz (Frauenfeld 1892). — L. A. Burckhardt, Geschichte der dramat. Kunst in Basel. (Beiträge zur Gesch. Basels I 1839). — Alb. Geßler, Beitr. z. Gesch. der Entwicklung der neuhochdeutschen Schriftsprache in Basel. Basl. Diss. 1888, und: Der Anteil Basels an der deutschen Literatur des 16. Jahrh. (Aarau 1889.) — Fritz Mohr, Die Dramen des Valentin Boltz. Basler Diss. 1916. — Weitere Literatur: F. J. Mone, Schauspiele des 16. Jahrh. (Karlsruhe 1846.) Ernst Höpfner, Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des 16. und 17. Jahrh. (Berlin 1866) namentlich für die Texte der Chorlieder des Kolroß. Über diesen auch J. W. Heß, Johannes Kolroß, Schweiz. pädag. Zeitschr. VII 1897 S. 306. — Die in dies Gebiet wegen der Bestrebungen des Tritonius usw. hineinspielende Frage des musikalischen Vortrags der Horazischen Lieder haben namentlich behandelt: Otto Jahn, Wie wurden die Oden des Horatius vortragen? (Hermes, Zeitschr. f. klass. Philologie II 1867 S. 418). Franz Süß, Ein Beitrag zur Lyrik des Horatius. (Zeitschr. f. österr. Gymnasien Bd. 30, 1879, S. 881.) Ed. Stemplinger, Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance. Leipzig 1906. Rich. Heinze, Die lyrischen Verse des Horaz (Ber. über die Verh. d. sächs. Ges. f. Wiss. phil. hist. Klasse Bd. 70, 4. Heft 1918) und Anton Elter, Donarem pateras. Bonn 1907.

3. Ein schön spil von der Geschicht der Edlen Römerin Lucretia etc. (Basel 1533.) Verfasser ist Heinrich Bullinger. Neuausgabe a. a. O. 1890 von J. Baechtold.

4. Ein herliche Tragedi wider die Abgötterey vß dem propheten Daniel. (Basel 1535.) Verfasser ist nach Baechtold Birk, nach Geßler (wohl mit Recht) Kolroß.

5. Tragicomödie Sant Pauls bekerung. (Basel 1550.) Verfasser ist Valentin Boltz.

6. Der Welt Spiegel. (Basel 1550.) Verfasser ist Valentin Boltz. Neudruck a. a. O. 1891 von A. Geßler.

7. Ölung Davidis des Jünglings vnd sein streit wider den Risen Goliath, durch Val. Boltz. (Basel 1554.)

8. Ein schön new spil von König Saul vnd dem hirten Dauid. (Basel 1571.) Verfasser ist Matthias Holzwarth.

Diese Stücke, gespielt in Basel von 1532—1571 (von der Ölung Davids ist keine Basler Aufführung beglaubigt), gehören sämtlich in den Rahmen der vielen schweizerischen Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts. Ihre literarische Stellung ist hier nicht zu schildern, es genüge zu sagen, daß es, namentlich die früheren, reine Tendenzstücke humanistischer und protestantischer Richtung sind und als solche in erster Linie von Bedeutung; doch sind besonders die Stücke des Boltz auch dichterisch wertvoll. Ihre Handlung, herausgeschält aus den vielen Reden, ist meist einfach. Diejenigen mit biblischen Stoffen und die Lucretia folgen genau den bekannten Fabeln; die Abgötterei ist die Darstellung der apokryphen Novellen von Daniel und dem Beel zu Babel samt dem heiligen Drachen. Einzig die Betrachtnusse und der Weltspiegel bedürfen einer kurzen Erklärung. Jenes Stück ist die Darstellung des Jünglings, der vom Pfade der Tugend abweicht, dann bereut und durch göttlichen Beistand gerettet wird, der Weltspiegel läßt alle menschlichen Schwachheiten und Laster, aber auch Tugenden in Personifikationen auftreten, manchmal allegorischer, manchmal realistischer Natur, und erhält seinen inneren Zusammenhang dadurch, daß alle dem Tode zum Opfer fallen, aber am Tage des Gerichts verklärt auferstehen. —

Dramatisch kann man alle diese Schauspiele in Chordramen und Dramen ohne Chöre einteilen, aber bei den Chordramen selbst ist wieder ein wichtiger Unterschied zu machen zwischen solchen, bei denen der Chor, als Zwischenakt und sonst, außerhalb der Handlung und wohl auch außerhalb der eigentlichen Schaubühne auftritt, und solchen, in denen er agierend an der Handlung teilnimmt. Nennen wir den ersten Chor einen Festchor, den zweiten einen Bühnenchor[1]), so sind Festchor-Dramen (eigentliche Chordramen) die Betrachtnusse, die Susanna, Abgötterei und Paulus, während in Weltspiegel, Ölung Davids und Saul der Chor neben den übrigen Mitwirkenden selbst agierend die Bühne betritt, im Weltspiegel mehrfach (auch vielleicht durch mehrere Chöre dargestellt), in den beiden letzten Dramen nur vereinzelt. —

Der Festchor hat seine Rolle namentlich in den Zwischenakten durchzuführen, vereinzelt auch am Schlusse des Spieles oder in Spielpausen während der Akte, ein einziges Mal (überhaupt eine große Seltenheit in der ganzen Literatur der Volksschauspiele) am Anfange als Ouvertüre. — Es ist nicht meine Aufgabe, hier näher auf die Dramaturgie der Spiele einzutreten, man findet einiges darüber in den erwähnten Arbeiten von Liliencron und Nagel und das übrige in den literaturgeschichtlichen Darstellungen. Nur die Stellung der Bühnenchöre muß kurz erwähnt werden, da ihnen eine musikalische Bedeutung im Gange der Handlung zukommt. Die Fälle sind folgende: In der Ölung Davids und im Saul tritt (nach dem Text) der Chor nur je einmal auf, in beiden Dramen an der gleichen Stelle, bei Sauls Heimkehr mit dem siegreichen Heere nach dem Philisterkriege, in dem David den Goliath

[1]) Ich entlehne die Ausdrücke den schweizerischen Festspielen des 20. Jahrhunderts.

erschlagen hat. Da zieht (in der Ölung Davids) „die Königin (von?) Jerusalem mit allen Jungfrauen" den Siegern entgegen, indem sie einen Lobgesang anstimmen. Im Saul treten dafür zweimal 6 Weiber aus verschiedenen Landesgegenden auf, zuerst abwechselnd, dann gemeinsam das Preislied singend, woran sich noch ein Umzug mit Saitenspiel anschließt. Ungleich bedeutender ist das Eingreifen der Chöre im Weltspiegel. Da ist einmal die „volle Rott" der Landsknechte mit einer wüsten Parodie eines Wallfahrtsliedes; unter ihren Streichen fällt Temperentia. Nun kommt ein Klagechor bei deren Begräbnis; und als Justitia von einem ungetreuen Beamten ebenfalls niedergestoßen wird, wiederholt sich dieser Klagegesang. Nachher ziehen die Jakobsbrüder, die Bettlerplage des Jahrhunderts, über die Bühne; ihr Chor singt das Jakobslied. Nachdem der Tod unter all dem Gelichter aufgeräumt hat, kommt es zu einer gewaltigen Auferstehungs- und Gerichtsszene. Unter Donner- und Posaunendröhnen erscheinen Engelscharen, die Erzengel rufen die Toten aus ihren Gräbern, die Auferstandenen knien nieder und preisen Gott in mehreren Chören. Dann knien auch die Engel nieder und alle vereinigen sich zum letzten Lobgesang „Herr Jesu Christ hilf deiner Gmein." Es wird noch von der ausgiebigen Verwendung der Instrumentalmusik, auch da, wo der Text sie nicht erwähnt, zu reden sein, man mag sich also Szenen, wie die geschilderte, so eindrucksvoll und mächtig als immer möglich vorstellen. —

Daß es auch an äußerem Pomp der Aufmachung nicht fehlte, sagen die zeitgenössischen Zeugnisse: an Maschinen, Feuerwerk war kein Mangel, Roß und Reiter betraten die Bühne, Kriegsvolk aller Art war da zu schauen, liest man doch von 158 Sprechrollen (ohne die Statisten) im Weltspiegel, von zweitägiger Dauer der Stücke (Saul), von öffentlicher Teilnahme des Rates mit Zubereitung der öffentlichen Plätze, Einladung und Bewirtung der Festgäste, Ehrenwein für die Spielenden, Ehrensold an den Dichter usw. Ja es scheint fast, als ob diese Spiele an ihrem eigenen, allmählig nicht zu überbietenden Aufwand zu Grunde gegangen sind. Freilich mußten sie auch aus inneren Gründen verschwinden: mit Recht ist schon gesagt worden, daß ihr im ganzen poetisch armer, nur auf Tendenz gerichteter Gehalt ihr vorzeitiges Ende herbeigeführt hat. Wohl hatte das 17. Jahrhundert keine Zeit und Lust zu Volksschauspielen, auch in der Schweiz nicht, aber dramatisches, inneres Leben konnte der Gattung doch erst wieder durch den Hauch gegeben werden, der vom Lande Shakespeares herüberwehte. —

Doch wie gesagt, diesen allgemeinen und literarisch dramatischen Fragen weiter nachzugehen, ist hier nicht der Ort. Wir wenden uns zu den musikalischen Elementen der Schauspiele, und fassen sie nach den Gesichtspunkten der Vokal- und der Instrumentalmusik ins Auge.

A. Vokalmusik

I. Chorlieder

1) In antikem Strophenbau

In den Betrachtnussen stehen vier solcher Chorlieder, je eines am Anfang und am Ende, und je eines zwischen dem 1. und 2. Akt, und zwischen dem 2. und 3. Akt. Das erste lautet:

Gott grüß üch schone hie in einer gmeyne
Vff disem plone, alle grosz vnd kleyne,
Herren vnd gsellen losen was wir wellen üch hie erzellen.

(im ganzen 3 Strophen)

Die übrigen sind von gleichem Bau, es sind also, wie der Text selbst sagt, „düdtsche Saphica", Lieder im Rhythmus des sapphicum minus. Von gleicher Art sind zwei Chorlieder in der „Abgötterei", im 1. Akt

Beel starcker Gotte, gewaltiger Herre etc.

im 2. Akte

Wir sönd alleyne lieben Gott vertrugen etc.

ebenfalls mehrstrophig. Endlich ein Chorlied im Saul

Groß ist der Herr und all sein thaten etc.

Sodann ist ein Chorlied in der Asklepiadeischen Strophe zu nennen (asclepiadeum quartum, oder wie der Dichter sagt: Asclepiadeum gliconium): am Schlusse der Abgötterei

Nun lond uns frumme lüdt loben den Herren millt
Der uns bhüt alle Zyt, Er ist die hilff vnd schillt
Deren die jm vertruwen
Förchtend lieben, vff jhn buwen.

etc. (3 Strophen.)

Über die Musik dieser Chorlieder geben folgende Momente Auskunft: vor dem erstgenannten (Betrachtnusse) steht die Notiz: Zum ersten singt man mit 4 stimmen nachgende düdtsche Saphica. Vierstimmige Kompositionen sapphischer und überhaupt klassischer Strophen sind aber aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts einzig die Sätze des Tritonius[1]). Daß diese den durchaus humanistischen Verfassern der Schauspiele bekannt waren, ergibt sich aus einem Manuskriptbande der Basler Universitätsbibliothek, betitelt Liber musicalis pro Christophoro Alutarii Novocastrense (1534)[2]). Dieser enthält nämlich das erwähnte Asklepiadeische Chorlied aus der Abgötterei in einem vierstimmigen Satze, der mit demjenigen notengetreu übereinstimmt, den Tritonius zu der Ode des entsprechenden Versmaßes „Scriberis Vario fortis" komponiert hat. Es handelt sich also sehr wahrscheinlich um die Komposition, die bei der Aufführung gesungen worden ist. Außerdem findet sich noch ein weiterer Hinweis: das vorhin erwähnte Chorlied aus Saul soll gesungen werden (nach Angabe des Textes): in der Melodey iam satis terris. Damit kann wohl kaum etwas anderes gemeint sein, als ein Satz des Tritonius, oder da der Saul aus dem Jahre 1571 stammt, eine der inzwischen im Sinne des Tritonius geschriebenen Kompositionen Senfls und Hofhaimers[3]). Man wird darum kaum fehlgehen, wenn man sich sämtliche Chorlieder in klassischen Strophen in dieser Vertonung gesungen denkt, d. h. als vierstimmigen Männerchor a cappella mit melodieführendem Tenor in der Mitte, oder wenigstens in einstimmigem Vortrag der Tenöre des Tritonius oder seiner Nachfolger. Daß die Kompositionsweise auch auf Lieder von anderem Rhythmus angewendet wurde, wird außerdem noch zu zeigen sein.

Es scheint aber, daß neben solchen a cappella-Chören noch Lieder mit Instrumentalbegleitung gesungen wurden, und zwar ebenfalls solche mit klassischem Strophenbau. Die beiden Beispiele hierfür stehen in der Susanna, in den ersten, nicht als solche ausdrücklich bezeichneten Aktpausen. Das erste Chorlied wird eingeleitet durch die Worte des Schauspielers:

---

[1]) R. von Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts. Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. III. 1887 und Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrh. a. a. O. VI. 1890. Über Tritonius ferner: Max Trümpelmann, Die Melopoiae des Peter Tritonius. Monatsschrift f. Gottesdienst und kirchl. Kunst. Bd. 8 (1903) S. 62. — Ferd. Cohrs, Der humanistische Schulmeister Petrus Tritonius Athesinus. Mitteilungen der Ges. f. deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte Bd. 8 (1898) S. 261. — Franz Waldner, Petrus Tritonius Athesinus recte Peter Treibenraiff, als Humanist, Musiker und Schulmann. Zeitschr. des Ferdinandeums für Tirol und Voralberg. 3. Folge Bd. 47 (1903) S. 185.

[2]) Mscr. F II. 35. Der Band befand sich später im Besitze B. Amerbachs. Über Alutarii (Gerbers?) konnte ich nichts ermitteln. Vergl. auch Richters Katalog der Musikalien in der Basl. Univ.-Bibl. Eine weitere Komposition aus dem Liber musicalis (von Cosm. Alder) hat Ed. Bernoulli veröffentlicht, Zwingliana, Mitteilungen z. Gesch. Zwinglis und der Reformation Bd. II (1907) S. 136, sowie einige der hier in Betracht kommenden in: Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. Leipzig 1910.

[3]) Vergl. Liliencron a. a. O. auch über den sog. Hymnus Iam satis, der hier außer Betracht fällt.

Aber ich yetzund schlagen wil
Das David uff sym harpffen spil
Im geyst warlich hat gsungen fry
Wie vnschuldigkeit gsinnet sy.

Daß mit dem „Schlagen" die Orgel gemeint ist[1]), ergibt sich aus der Einleitung zu dem zweiten Chorliede:

Gott hat euwr gericht hubsch conterfeyt,
So er in psalmen also seyt
Wie ich yetzunder singen wil
Von hertzen vff dem orgel spil.

Und obendrein lautet die Regieanweisung zu dieser Stelle „zu dem Positiv". Nach diesen Einleitungen folgen alsbald die Chorlieder, das erste:

Vergebens hassen mich die Fürsten grimm
Vber alle mossen förcht myn herz die stimm.
Von dynen reden sprang ich vff mit fröude,
Sam hett ich beüttte.

etc. (4 Strophen.)

Das zweite Chorlied beginnt:

Im gericht vor allen stat hie got zugegen.
Im thund nit gefallen urteyl, so ir geben.
Der herr wird richten vnd die Sach all schlichten,
Gott ist gerecht. —

etc. (6 Strophen.)

Das sind nun beides Psalmumschreibungen, die erste von Ps. 119 Vers 161—168, die zweite, wie der Text selbst angibt, von Ps. 82, und es wäre nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, wollte man für die Komposition an protestantische Kirchenlieder denken. Dem steht aber die sapphische Strophe entgegen, die, soviel ich sehe, dem Kirchenliede fremd geblieben ist[2]). Außerdem ist eine liedmäßige Komposition einer Umdichtung von Psalm 119 nicht bekannt[3]), und die Melodie der Umdichtung von Psalm 82 (Meuslins „Gott steht in seiner Gmeinde"), die nach Zahn erstmals 1537 gedruckt ist[4]), paßt natürlich in keiner Weise auf unsre Textvorlage. Will man also nicht an eine ad hoc komponierte einstimmige Musik denken, was natürlich auch möglich ist, so liegt die Annahme am nächsten, es seien auch hier Sätze des Tritonius oder in seiner Art komponierte, zum Vortrage gelangt. Die Orgelbegleitung dürfte dem nicht entgegenstehen; nur muß natürlich nicht an freie oder kontrapunktische Begleitung gedacht werden, sondern an einfache Verdoppelung der Singstimmen durch das Instrument.

Möglicherweise ist auch das Chorlied aus Saul, das in der Melodie Iam satis terris gesungen werden soll, ein hieher gehöriges Beispiel; nach der Regieanweisung „kommen die Weiber mit gsang und Seittenspilen". Doch kann damit auch Gesang und Saitenspiel abwechselnd gemeint sein. Daß es übrigens „Weiber" sind, die das Lied singen, schließt eine Männerchorkomposition nicht aus, da in den Volksschauspielen alle Rollen nur Männern übertragen waren[5]).

---

[1]) Trotz der Orgel ist, entgegen Liliencron a. a. O. nicht an eine Aufführung in der Kirche zu denken; die Aufführungen der Volksschauspiele im Freien sind einwandfrei bezeugt. Über die Orgel s. später im Text.

[2]) Trotz den Proben bei Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied, die kaum als Gemeindegesänge angesehen werden können.

[3]) Einige der ganz wenigen Umdichtungen aus Psalm 119 s. bei Wackernagel a. a. O. Bd. 3 S. 92 und 525.

[4]) Vergl. Joh. Zahn, Die Melodien der deutschen evangel. Kirchenlieder (1889) Nr. 7244a.

[5]) Vergl. Geßler, Der Anteil Basels usw. S. 26.

2) Protestantische Kirchenlieder

Die ersten Beispiele dieser Art von Chorlieder stehen in der Abgötterei; im 1. Akt der Priesterchor

Veel starcker Gott wir loben dich
Vnd pryssen dyn allmächtigkeit etc.

Die Musik dazu hat sich in dem vorgenannten Liber musicalis erhalten (s. Notenbeispiel 1), ein vierstimmiger Chorsatz, dessen Tenor identisch ist mit der Melodie von „Erbarm dich mein o Herre Gott!"[1]) und zwar übereinstimmend mit ihrer Fassung im Erfurter Enchiridion 1524, von der diejenige eines Einzeldruckes von Wittenberg (ebenfalls 1524) in einem Punkte abweicht. Die Basler Komposition ist vierstimmig Note gegen Note gesetzt, ganz in der Art des Tritonius, ein Beispiel dafür, wie diese Kompositionsweise auf dem Wege der Volksschauspiele an Verbreitung gewann und so allmählich gerade auf dem Gebiete des Kirchengesanges herrschend werden konnte.[2]) — Ein zweites Chorlied der Abgötterei (3. Akt) ist eine Umdichtung des 25. Psalms „Herr ich erheb myn Seel zu dir." Auch diese Komposition ist im Liber musicalis erhalten (s. Notenbeispiel 2). Ihr Melodie-Tenor ist mit den nämlichen Textworten erstmals[3]) in den „Psalmen, geistlichen Liedern und Lobgesängen" gedruckt, die 1569, also 34 Jahre nach dem Druck und der Aufführung der Abgötterei bei Rihel in Straßburg erschienen sind[4]); das Lied darf somit in Dichtung und Melodie als eines der früheren Erzeugnisse der protestantischen Kirche angesehen werden. Ungewiß bleibt freilich der Autor der Melodie und beider vierstimmigen Sätze. — Im selben 3. Akte der Abgötterei wird angestimmt „Veni Sancte kumm heyliger geyst herre gott", und ebenso in Pauli Bekehrung (3. Akt) „Kum helger geist oder veni creator spiritus". Trotz der Verschiedenheit der lateinischen Bezeichnung handelt es sich wohl um den gleichen Gesang, nämlich um das nach einer vorreformatorischen Melodie gesungene, auch in seiner ersten Textstrophe vorreformatorische Kirchenlied,[5]) jedenfalls nicht um die gregorianische Hymne selbst. Weiterhin kommt im Paulus vor (3. Akt): Cantores: mitten wir jm leben sind, wieder eine vorreformatorische Melodie[6]) (zu Luthers Text), und endlich steht im gleichen Drama noch ein Chor „Der torecht spricht, es ist kein Gott"; das Gedicht, vielleicht auch die Melodie,[7]) stammt bekanntlich von Wolfgang Dachstein und ist aus den Straßburger Psalmen von 1526 in weitere Kirchengesangbücher übergegangen.

Im Weltspiegel singt die „volle Rott" der Landsknechte

Ins tüffels nammen faren wir
Bym wyn da machen wir gut gschirr etc.

Die Drucke des Weltspiegels, auch die Neuausgabe, enthalten die Noten der Lieder mit, und die Melodie (siehe Notenbeispiel 3) der vorliegenden Parodie des Bittfahrtsliedes „In Gottes Namen fahren wir" ist genau identisch mit derjenigen gekürzten Fassung, auf welche Luther sein Gedicht „Dies sind die heiligen zehn Gebot" geschrieben hat.[8]) — Noch auf ein weiteres Wallfahrtslied stößt man im Weltspiegel „Welcher das ellend buwen well", das alte Lied der Wallfahrer zum heiligen Jacobus von Compostella, der sogenannten Jacobsbrüder (s. Notenbeispiel 4).[9])

---

1) Vergl. Zahn Nr. 5852.
2) s. Liliencron a. a. O.
3) s. Zahn Nr. 7668.
4) Zahn Bd. 6 S. 52 Nr. 178.
5) Zahn 7445 a und b.
6) Vergl. Zahn 1524.
7) Vergl. Zahn 7662.
8) s. Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 568 S. 677 und Zahn 1951. Darnach ist auch die (längere) Vorlage der Melodie vorreformatorisch. Die Refrainnoten im Weltspiegel weichen etwas von der Fassung im Erfurter Enchiridion ab, stimmen dagegen mit derjenigen in den Preuß. Gesangbüchern nach Zahn a. a. O. fast notengetreu überein.
9) Vergl. seine Geschichte bei Böhme a. a. O. Nr. 568 S. 677 u. Nr. 610.

Bekanntlich ist auch dies Lied vielfach als protestantisches Kirchenlied um- und nachgedichtet worden. Seine Melodie, schon vor dem 16. Jahrhundert entstanden, findet sich mit travestiertem Texte in Berwalds geistlichen Liedern von 1552.[1]) Der Anfang weicht von dem unsrigen etwas ab. Dieser, charakteristisch auf der Sexte beginnend, ist dagegen wieder in dem Satze der Musae Sioniae des Michael Praetorius (1609)[2]) enthalten.

Beide letztgenannten Lieder, eigentliche Bühnenchöre, hat man sich einstimmig gesungen zu denken, und gleiches gilt auch für die noch weiterhin namhaft zu machenden Kirchenlieder. Zunächst nochmals im Weltspiegel „Den Vater dört oben" (s. Notenbeispiel 5); der Text weicht nur wenig von der Dichtung oder Nachdichtung Michael Weisses ab, der das Lied in sein „New Gesengbuchlen" von 1531 aufgenommen hat, die Melodie,[3]) wahrscheinlich aus dem vorreformatorischen Gesang der Böhmischen Brüder stammend, ist mit derjenigen in Weisses „Gesengbuchlen" bis auf eine einzige Note identisch. — Ein weiteres Kirchenlied wird im Weltspiegel mit dem Tedeum angestimmt. Hier gibt der Text ausnahmsweise keine Noten an, es kann aber wohl keinem Zweifel unterliegen, daß auch hier das protestantische Kirchenlied gemeint ist, die Übersetzung des ambrosianischen Lobgesanges mit der von Luther oder Johs. Walther vereinfachten alten Melodie.[4])

Das letzte protestantische Kirchenlied endlich, das unsere Schauspiele ausdrücklich nennen, nochmals ein Bühnenchorlied, also wohl einstimmig gesungen, steht im 5. Akte der Ölung Davids und ist die Melodie, die von der „Königin Jerusalem mit allen Jungfrauen" beim Siegeseinzuge Sauls und Davids zu den Worten angestimmt wird: Gelobt sy Gott im höchsten thron; es ist (nach dem Text) der „thon: Nun fröuwt euch lieben Christen gmeyn", also die berühmte Walthersche Melodie, die erstmals in dem ersten für die Gemeinde bestimmten evangelischen Gesangbuch steht, dem „Etlich christlich lieder Lobgesang" (Wittenberg 1524).[5])

3. Katholische Kirchenlieder

Gegenüber dieser Fülle von Liedern der protestantischen Kirche, einer Fülle, die in den Volksschauspielen einer reformierten Stadt und der Zeit nach den Dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts wohl verständlich ist, ergibt die Nachschau nach Melodien aus dem alten katholischen Kirchenschatze eine spärliche Ernte. Denn eine ganze Anzahl zweifellos aus diesem Kreise stammender Melodien müssen, wie oben geschehen, als protestantische angesehen werden, nicht nur wegen etwaiger Veränderung, die ihnen widerfahren war, sondern hauptsächlich darum, weil eine protestantische Gemeinde die durchaus als Ausdruck der Stimmung der neuen Kirche auffaßte und nur in diesem Sinne sang. Gerade was für Gedanken und Stimmungen die gewählten Melodien auslösten oder auslösen sollten, zeigen die zunächst hier zu nennenden Beispiele. Es handelt sich um einige der schon genannten Chorlieder aus der Abgötterei, nämlich die drei Priesterchöre: O Gott Beel laß dir gefallen; Beel starker Gotte, gewaltiger Herre; und: Beel starcker Gott wir loben dich. Die Musik zum dritten Chore ist wie erwähnt vorhanden, ein Satz über ein protestantisches Kirchenlied (Notenbeispiel 1) und es liegt nahe, auch bei dem ersten wegen des Strophenbaues (einfacher trochäischer Vierzeiler) an eine gleiche Vertonung zu denken, wie sie in vielen Fällen nachgewiesen ist, während das zweite Chorlied, eine sapphische Strophe, wieder auf eine Komposition des Tritonius (oder in seiner Art) schließen läßt. Dem widerspricht nun aber der Text ausdrücklich; nach ihm nämlich soll das erste Lied gesungen werden, „in der Melodi pange lingua", das zweite „hymnus wie iste confessor", das dritte „glych

---

1) s. Zahn a. a. O. Nr. 1707.
2) Daselbst VII Nr. 187.
3) Vergl. Zahn a. a. O. Nr. 4795.
4) Zahn 8652.
5) Zahn Nr. 4427.

ein Magnificat quarti toni". Was der Dichter mit dieser Vorschrift der Melodien des gregorianischen Chorals bezweckte, wird klar, wenn man an die Situation im Drama denkt: es sind die verblendeten Baalspfaffen, die mit diesen Liedern ihr Idol verehren, die Pfaffen, denen Daniel mit der rein geistigen Anbetung gegenüber gestellt ist. Vergegenwärtigt man sich dazu die ganze Tendenz des Dramas, so sieht man: die heidnischen Pfaffen singen wie die katholischen Priester.[1]) — Ob es nun die Freude an den neuen protestantischen Liedern war, oder die Unfähigkeit, die Gesänge im alten „Ton" vorzutragen oder die Abneigung dagegen oder was immer, jedenfalls ist für den dritten Chor nachgewiesen, daß man sich über den Willen des Dichters hinwegsetzte, und für die beiden andern ist dies als wahrscheinlich ebenfalls anzunehmen. — Daß mit den Liedern Veni sancte (in der Abgötterei und in Pauli Bekehrung) und dem Tedeum (im Weltspiegel) wohl ebenfalls nicht die katholischen, sondern entsprechend der ganzen Denkweise die protestantischen Melodien gesungen wurden, ist schon gesagt worden.

4. Nicht nachgewiesene Melodien

Einzig der Weltspiegel-Text gibt Melodien zu seinen Chorliedern an, und unter ihnen zwei, die ich nicht nachweisen kann, vielleicht gelingt dies einem andern. Das eine Lied ist ein Klagegesang, der an zwei Stellen des Dramas mit einer unwesentlichen Textvariante gesungen wird (siehe Notenbeispiel 6) und von dem der Herausgeber des Neudruckes glaubt, es sei die Melodie wahrscheinlich ein Hymnus der katholischen Kirche. Es scheint dies aber fraglich, und ich möchte die Musik lieber als eine für die Aufführung des Dramas geschriebene Komposition ansehen, die den Charakter des gregorianischen Chorals einigermaßen nachzuahmen sucht.

Die zweite hierher gehörende Melodie teile ich als Notenbeispiel 7 mit; es ist der allgemeine Lobgesang O Jesu Christ hilff dyner gmein, mit dem das ganze Drama abschließt. Ich bin geneigt, die Melodie ebenfalls als eine zeitgenössische, ad hoc bestimmte Komposition anzusehen.

5. Chorlieder ohne Textangabe

In dem Drama Pauli Bekehrung finden sich außer den drei protestantischen Kirchenliedern noch weitere Chöre; an fünf Stellen nämlich, im 1., 2., 3. und 4. Akte, und zwischen dem 4. und 5. Akt steht die Regienotiz: cantores, darunter einmal (3. Akt) cantores und harmonia. Eine weitere entsprechende Notiz im 2. Akt lautet: Der Bischof geht in das Tabernakel, und singt man und orglet hiezwischen so lang biß sich Saulus mit synen Räten gsetzt hat. Aus dieser Bemerkung geht hervor, was auch die Vergleichung der übrigen Stellen bestätigt, daß es sich hier nicht um dramatische Musik handelt, sondern entweder darum, den Stimmungsgehalt des unmittelbar Vorausgegangenen zu vertiefen, oder auch einfach Zeit zu gewinnen. (So besonders im 1. Akt: Jetzt schrybt der Kantzler den brieff, dazwischen singendt die cantores). In diesen Fällen war also dem Chore freigestellt, was er singen wollte; und es liegt kein Grund vor anzunehmen, ein solches halb improvisiertes Auftreten des Chores sei in den früheren Dramen (vor 1546), die noch weniger oder keine Regieanweisungen enthalten, ausgeschlossen gewesen. Gegenteils liegt ein weiteres Indiz für Chorgesänge ohne Hinweis im Texte in folgendem.

Schon Nagel[2]) hat die Luzerner Osterspiele und die für ihre Aufführungen angelegten sogenannten Rödel (Verzeichnisse) erwähnt. Sie sind auch publiziert worden;[3]) die Publikation scheint aber wenig bekannt geworden zu sein, weshalb es gerechtfertigt sein mag, hier das für unsere Darstellung Wichtige ausführlich

[1]) Vergl. Nef a. a. O. S. 16.
[2]) a. a. O.
[3]) Renward Brandstetter, Musik und Gesang in den Luzerner Osterspielen. Der Geschichtsfreund (Einsiedeln) Bd. 40. 1885.

wiederzugeben. Diese Rödel enthalten die Pflichtenhefte oder Rollen der Spielleute und der Sänger (Cantorei) für die Aufführungen der Osterspiele; der Text selbst gibt keinerlei Anhaltspunkte für das darin Angeordnete. Außer dem, was hier wiedergegeben wird, sind in den Rödeln namentlich die Gesänge der Juden enthalten, ein groteskes Sprachengemengsel, samt den dafür komponierten Melodien des Fridolin Jung, Priester und Organisten an der Luzerner Hofkirche. Für die übrigen Gesänge fehlen die Noten, man wird aber wahrnehmen, wie sorgfältig die Rödel bestrebt sind, den Chorgesang den Situationen anzupassen. Noch ist vorauszuschicken, daß die Osterspiele eine Folge der alt- und neutestamentlichen Historien boten, im Freien ganz wie die übrigen Volksschauspiele aufgeführt wurden und meist zwei Tage dauerten. Erhalten haben sich die Rödel von 1583 und 1597.

Der Englen Gsang 1583.

Den ersten Tag.

So erst man in Platz kompt, vnd sy in Himmel kommen[1]) singent sy: Sillete oder Antiphonam de scta. Trinitate. — So Abel sin Opffer thut, der wylen es brünnt. — So der Engel Gabriel die Geburt Johannis verkündt hatt vnd wider in Himmel gat, singend die Engel, daruff volgt dern Gruß Mariae.

Wann Christus geboren vnd Isayas der Prophet sin Geburt offenbaret oder verkündt hatt, singent die Engel vff der Brügi[2]) by dem Wiehnachthüttlin: Puer natus in Bethlehem.

Die Engel, so sy den Hirten am Platz die Geburt Christi verkündt hand, singend am Platz: Gloria in excelsis deo.

So das Christkindlein beschnitten vnd wider ze Hus getragen, singend die Engel: Dies est letitiae etc., by dem Hüttlin.

So die 3 König zu dem Wiehnacht hüttlin koment, ir Opfer zethund, singent die Engel: Puer natus est nobis etc., im Himmel.

So Maria vnd Joseph mit dem Kind Jesu vß Egipten widerumb in Judaeam farent, singent die Engel im Himmel: Ecce venit etc.

So Magdalena sich bekeert hatt vnd zu iren Geschwüsterten heim gat: Gaudium est angelis.

Den andern Tag.

Zu der Vrstende, so der Saluator erstanden, by dem Grab.

So der Saluator erstanden, sobald Gabriel Mariae die Vrstende verkündt hatt, singend sy: Regina coeli etc.

So die Wyber zum Grab koment mit der Salben, singent sy: Quem quaeritis.

Der Engelgsang 1597.

Den ersten Tag.

Zum Anfang für dz Silete:

Antiphonam de S. trinitate vel Sanctus, sanctus etc.

Zu dem Opffer Abels, quod congruum est.

Zu der Verkündung Zachariae vnd Elysabeth der Geburt Johannis Baptistae: quod congruum est, der wylen der Engel Gabriel wider in Himmel gat.

Zu der Wiehnacht: Wiehnacht Gsang, Stuck vmb Stuck mitt der Cantory by dem Hüttlin.

By den Hirten: Gloria in excelsis deo etc., vff dem Platz.

Im Himmel, wann dz Kind beschnitten: Dies est letitiae oder Puer nobis nascitur etc.

Im Himmel ein ander gfüg Wiehnachtlied, zierklich, doch dem Volck verstendlich, wann die 3 König jre Opfer zwäg rüstent.

Im Himmel, so man mit dem Kindlin wider heim vß Egipten fart: Notus deus, oder sonst was sich fügt.

Wann Magdalena nach der Bekörung mit jren Geschwüsterten heimgat: Gaudium est in coelis super uno peccatore.

Den andern Tag.

Engel Michael sol vff dem Ölberg singen: Constans esto.

Nach der Vrstende, so Saluator siner Mutter erschynen wil: Regina coeli.

Bim Grab Adoniel vnd Hagiel: Quem quaeritis.

Zu der Vffart: Sanctus.

Musica vnd Cantory 1597.[3])

Den ersten Tag.

In der Figur[4]) Moysis zum Himmelbrot, der wylen die Juden bettend vnd zur Dancksagung ein kurzes Gsang, so sich harzu fügt, am Abschluß des Himmelsbrots.

---

[1]) Die erhöhte Spezialbühne für diesen Chor (1583 8 Mann, 1597 20 Mann stark).

[2]) Der Spielbühne.

[3]) Über die Spielleute (Musica) s. weiter unten. Die Cantorei (Chor) war 12 Mann stark.

[4]) Figur = Szene.

So die Juden von den Würmen vberfallen werdent, ein trurig kläglich nider Gsang, Pusonen, Schwäglen drunder.

Zwüschen dem, alls man die Stang vnd eerin Schlang vffricht. Aber allso wie jetz nächst.

Aber glych allso jn der Historj Judith, der wylen sy sich verkleidt.

Ein frölich herrlich Gsang zu den Instrumenten jn der Victorj der Bethuliern.

Aber allso zu der Hochzyt Hester.

Item zu der Wiehnacht, quod congruum est, Stuck vmb Stuck mit den Englen.

Zwüschen dem alls Maria dem Kindlin zu essen gibt, Wiehnacht Gsang.

So man dz Kind jn Egipten flöckt, was sich fügt.

Zwüschen dem alls Johannes Baptista sine Jünger vnd andere toufft.

Zwüschen der Versuchung Christi vnd Berüffung der Apostlen.

Wann Saluator getoufft ist.

Zur Hochzyt jn Cana etwas andächtigs zum Positif.

Zwüschen dem, alls Magdalena nach der Resipiscentz sich anderst verkleidet, ettwas de poenitentia vel conversione, ettwas, das sich fügt.

Den andern Tag.

Zwüschen der Enthauptung Johannis.

Zum Gastmal Zachej kurtz vnd andächtig.

Zum Gastmal Lazarj aber allso, wann sy endet, widerumb allso.

Zum letsten Nachtmal ettwas andächtigs demüttigs zum Positif.

Zum Füssweschen der Jüngern aber allso.

So man den Saluatorem ab dem Crütz nimpt, ein klägliche, nidre Music zum Positif.

Allso ouch so man jnn zu Grab tragt.

Zur Vrstende eine herrliche Musica.

By Noli me tangere, bis Saluator sich anderst verkleiden mag.

By Emaus, bis Saluator sich anderst verkleiden mag.

Für dz Christ ist erstanden, den Apostlen ein Osterlied.

Vff die Erwöllung Mathiae.

Zur Pfingsten ein herrlich Gsang.

Endlich sei hier noch eine beiläufige Vorschrift für 1583 erwähnt, die wohl auch für die Basler Spiele ihre Geltung mag gehabt haben: „Item sollent ettliche kurze Gsang sin, damitt, wo ettwas vnversächner Sach Pausen fürfielent, man sy ze singen wüsse."

II. Sologesang

Gegenüber der stattlichen Menge der Chorlieder sind die Sologesänge in den Volksschauspielen nur ganz spärlich vertreten. Es mag das nicht befremden, denn bei den Einzelliedern handelt es sich ausschließlich um Bühnenmusik, dramatisch mit der Handlung verflochten; und daß auch die Chorlieder, die man als Bühnenmusik ansprechen darf, gegenüber den Zwischenakts- und andern betrachtenden Chören, oder solchen die einfach Spielpausen ausfüllen müssen, stark zurücktreten, ist schon gesagt worden. Es sind nur ganz wenige Stellen namhaft zu machen.

In der Lucretia singt beim Bankett der Royalisten und Verschwörer der Narr ein Lied auf den vertriebenen König Tarquinius. Man erfährt nicht, ob mit Instrumentalbegleitung, es ist aber wohl Laute oder Harfe anzunehmen. (Über die weitere Instrumentalmusik dieser Szene s. weiter unten.) — Im Weltspiegel tritt eine Bettlerin auf, die zur Drehleier ein Lied singt, und ferner ein Lautenspieler. Auf beide Fälle wird im Abschnitt über Instrumentalmusik zurück zu kommen sein.

Endlich in der Oelung Davids heilt David mit Harfenspiel den tobsüchtigen Saul; ein einziges Mal heißt es dabei ausdrücklich: singt den psalmen Uß tieffer noth. Daß freilich auch bei seinem übrigen Auftreten (er tritt auf solche Weise fünfmal in Aktion) auch Gesang neben dem Harfenspiel vorgesehen ist, ergibt sich aus übrigen Stellen des Dramas, wo von Davids Psalmensingen die Rede ist. Das Paralleldrama Saul weiß dagegen nur vom Harfenspiel.

Vielleicht kann man auch drei Stellen in der Susanna hier einbeziehen. Es sind die oben angeführten Choreinleitungen zu den Chorliedern nach Psalm 119 und 82; in diesen Einleitungen spricht der Schauspieler von seinem Gesange, und da alsdann die Choreinsätze folgen, wäre es nicht unmöglich, daß der Schauspieler als Einzelsänger sich dem Chorgesange anschließt. Endlich heißt es gegen den Schluß der

Susanna, da wo die beiden Alten nach dem Urteile Daniels gesteinigt werden: Achab (der eine von ihnen), in dem, so man jn versteyniget, uß dem 38. Psalm, Mit David schry ich, herr zu dir, das din grimm werd gemiltert mir. usw. Möglicherweise will die Citierung der Psalmstelle besagen, daß es sich um Gesang handeln soll[1]).

B. Instrumentalmusik

1. Allgemeines

Wie stark die schweizerischen Volksschauspiele mit Instrumentalmusik durchsetzt waren, darüber geben wieder vor allem die Luzerner Rödel Auskunft; aus ihnen erfährt man außerdem die Stärke des Aufgebotes der Spielleute, werden doch für das eine der Osterspiele nicht weniger als 156 Musikanten vorgemerkt, wobei diejenigen Schauspieler, die selber musizieren mußten, noch nicht einmal eingerechnet sind. (Wenn z. B. Joseph und seine Brüder auf die Weide ziehen, so „trybent sy ir Wäsen und Seittenspil". Dabei sind ihnen folgende Instrumente vorgeschrieben, über welche eine nähere Erklärung an dieser Stelle wohl unnötig ist: Sackpfeife, Tromscheit, Geige, Flöte, hölzernes Gelächter.) Die Rödel kennen drei Musikabteilungen, die Harsthornbläser, die Trompeter, und die „gemeinen Spillüt". Das Hauptinstrument der letzteren war das Positiv. Die Art der Verwendung dieser Kategorien zeigen nun die Rödel.

Harsthörner 1583.[2])

Den ersten Tag.

Zum Anfang, so man jn Platz zogen vnd die Engel gsungen, blasend sy vff zum dritten Mal.

So Moyses mit den Juden zücht, sy vmb dz Himmelbrot gemurret, vnd Gott dem Moysi rüfft, blasend sy ein Mal, ee dz Gott Vatter redt.

So Moyses gat zu Gott vmb Wasser zebitten, vnd die Synagog vßgesingt, blasend sy ein Mal.

Wann Jethro vnd Moyses scheident, vnd Moyses vff den Berg gat, blasend sy ein Mal zu vor, ee dz Gott zu jme redt.

Wann Gott dem Moysi die 10 Gebott geben wil, der Rouch vnd Tonoer vffgat, sond sy glych damit blasen.

So dz allt Testament vßgangen, vnd das nüw anfacht, vnd man frömdschüßt vnd blaßt, sond sy ouch starck vffblasen.

Den andern Tag.

Zum Anfang, so man jn Platz zogen vnd die Engel gsungen, blasend sy vff zum dritten Mal.

Vor der Vßfürung.

Trommeter 1583.

Den ersten Tag.

Zum ersten, so bald man vff den Platz zogen, die Engel gsungen, vnd die Harsthörner geblasen, kund sy ein herrlich vffblasen.

Wann Gott vff den Berg gat vnd Moyses zum Volck, darzwüschen Pusonen.

Wann Moyses zum Berg gat, zu bitten, die Juden von den Würmen zu entledigen, bis das er vom Volck dannen zum Berg kompt, Schallmyen oder Schwäglen, nider vnd trurig.

Zu David vnd Goliaths Figur, zum Anfang, so König Sauls Kriegsvolck vßzücht, sond sy vor der Ordnung har vffblasen.

So das allt Testament geendet, vnd das nüw angat, sond sy mitt den Pusonen vff das herrlichest vffblasen.

So die Propheten vßgeredt, vor dem englischen Gruß, sond sy widerumb ein stattlich Vffblasen thun.

Zu der Wiehnacht, so dz Kindlin geboren vnd vß dem Hüttlin fürher gethan würdt, sond sy ein herrlich Vffblasen thun.

So die heiligen dry König ynryttend, theilend sy sich ab, jeder König hatt einen Trommeter vor jm anher rytten.

So man den todtnen Jüngling zu Naym ze Grab tragt, Schallmyen mit kläglicher Melody.

Item wann Johannes Baptista zu Herodem vnd Herodiadem kompt für den Tisch, sond die Spillüt hoffieren.

---

[1]) In den schweizerischen Gesangbüchern des 16. Jahrh. kommt eine Dichtung (mit Komposition) nach dem 38. Psalm nur einmal vor, im Züricher Gesangbuch von 1559 (übrigens nicht in Zürich eingeführt. Vergl. Weber, Gesch. des Kirchengesanges in der deutschen reformierten Schweiz (1876). Die dort angegebene Melodie paßt aber nicht auf die Verse des Susanna Textes.

[2]) Ähnlich Harsthörner 1597.

Item wann Herodes syne Fürsten ze Gast hallten wil, beleitend sy die Spillüt an Herodis Hoff.

Item zu Herodis Gastmal, sond sy ein gewaltig Hoffrecht machen, hoffieren.

Item so Herodias jn Johannis Houpt gestochen, sond sy ein Gesatz mit Schwäglen oder Schallmyen machen.

Den andern Tag.

Zur Begreptnus Lasari Schalmyen truriger Melody.

Trommeter 1597.[1])

In der Historj Judith, sobald König Saul hin weg kompt, zühent sy an König Nabuchodonosors Hoff, am selben Ort; so die selbig Historj anfahen sol, thund sy ein stattlich Vffblasen.

Vnd allwegen allso, wann der König reden wil, wies jm Buch verzeichnet ist.

So der Krieg angat mit Holoferne vnd Bethulien, sol Holofernes 2 Trommeter haben, die mitt zühent, vnd die von Bethulien ouch zwen, die sond wüssen zeblasen vnd Feltgschrey zemachen nach Kriegsgwonheit, so offt man scharmützlet.

Sy sond hoffieren vor Holofernis Zelt, so man die Judith zu jm fürt.

Item vffblasen zum Essen, so er Gastery hallten wil, vnd wann die Gest komment, ouch der wylen sy essent, vber Tisch hoffieren.

Ein fröliche herrliche Melody oder Music von Instrumenten jm Sig der Bethuliern sampt der Cantory.

So die Historj Judith sich endet, grad vor dem Gsang ein herrlich, stattlich Vffblasen.

In der Historj Hester zum Anfang, so König Assuerus zum ersten reden wil, ein stattlich Vffblasen vnd Hoffrecht an sinem Hoff. Desglychen wann man zum Gastmal kommen sol, vnd darnach, so die Gest gesessen, vber Tisch hoffieren......

So man Mardocheum bekleit, ein herrlich Vffblasen gegen dem Volck vor der Porten.

Sy beleitent Mardocheum abermalen durch die Statt, so die Figur endet, blasent vor jm har, vnd so er vßgeredt, blasent sy wider stattlich vff vor dem Gsang. etc.

Für die gmeinen Spillüt 1597.

Den ersten Tag.

In der Figur Moysis, so die Juden zum andern Mal vßzühent.

Instrumentalische Music, Pusonen, Schwäglen, Schallmyen etc.

Wann die Juden von Würmen vberfallen werdent, mitt der nidern Pusonen vnd Schwäglen sampt der Cantory ein trurig kläglich nider Gsang.

Zwüschen dem, alls man die Stang vnd eerin Schlang vffricht, aber allso wie jetz nächst.

Die Trommenschlaher vnd Pfyffer hand ouch zethund jm Krieg in der Historj Dauids vnd Goliaths.

In der Historj Judith, zwüschen dem sy sich anderst kleidt, ein trurige, klägliche Music von nidern Instrumenten, vnd jn der Cantori glych wie zu vor jn der Figur Moysis by der Würmen Vberfal.

Die Trommenschlaher vnd Pfyffer hand ouch zethund jm Krieg in der Historj Judith vff beiden Parthyen jm Vßzug, Mustern, Scharmützlen vnd Schlahen, wie es brüchlich.

Man sol hoffieren vor Holofernis Zellt jn der Historj Judith, so man die Judith zu jm fürt, vnd ob dem Gastmal vber Tisch.

Die Trommenschlaher sond ouch mithin jm gantzen wärenden Spil die Stillinen[2]) schlahen vnd rüffen, vnd ir einer stats vff dem Brunnen sin, das selbig zethund vnd einer oberhalb an Proclamators Hoff.

Ein frölich, herrlich Gsatz von Instrumenten sampt der Cantory ab der Statt muren zu Bethulien, der wylen die Tüffel die erschlagenen Assyrier jndhell zühent, vnd die Sigenden mit der Püt jnd Statt komment.

In der Historj Hester den Gesten vber Tisch hoffieren, sind Trommenschlaher, Pfyffer, Trommeter, ouch Vyolen vnd Harpffen, vber deß Königs Tisch, aber vber der Königin Tisch sond sin Pfyffen, Schwäglen, Lutten, Cittern, Spinet oder Regal. Vnd sol ein Gsatz umb dz ander gan.

Aber ein frölich, herrlich Gsatz, wie vor jm Sig der Bethuliern, jetz zu der Hochzyt Hester. Darunder oder darzu sol ouch ein Positif geschlagen werden.

Trommenschlaher vnd Pfyffer, so man Mardocheum jn der Statt herumb fürt, jn der Histori Hester.

Item vber Tisch hofieren zu der Hester Gastmal.

Ein trurige, nidre, klägliche Music mit den Instrumenten, wann die 4 Ritter die Harnast anthund, die Kindlin zetöden.

Zwüschen dem, alls Johannes sine Jünger toufft, mit Instrumenten.

Man sol Herodi vnd sim Wyb vber Tisch hoffieren.

Zur Hochzyt jn Cana Positif.

---

[1]) Auszugsweise mitgeteilt.

[2]) d. h. die allgemeinen Signale Stille, Achtung.

Den andern Tag.
By Herodis Gastmal hoffieren.
Die Gest Herodis zhoff bleiten.
Zum letzten Nachtmal Positif zur Cantory nider vnd demüttig.
Zu der Füßweschung der Jüngern aber allso.
Trommen allein vff frömbdem Schlag, kläglich, so man den Heiren fahen wil.
Positif kläglich, trurig, so man den Saluatorem ab dem Crütz nimpt.
Allso ouch, so man inn zu Grab tragt.

Soweit die Luzerner Rödel. Außerdem erfahren wir aus ihnen, daß vornehme Personen in ihrem Gefolge stets Musikanten haben; so zieht Goliath folgendermaßen auf die Bühne: 2 Trompeter — 1 Trommelschläger und 1 Pfeifer — 2 Bogenschützen, in ihrer Mitte der Läufer — Der Pannerherr — Der Schildknappe — 2 Trabanten — Goliath allein — 2 Kämmerlinge — 2 Bogenschützen — 2 Trabanten. Dies alles, von dem wir wenigstens die prinzipielle Seite auch auf die, wie erwähnt, vielfach recht pomphaften Basler Spiele übertragen dürfen, zeigt vorerst die Musik, die im Text nicht erwähnt ist. Namentlich die früheren Volksschauspiel-Texte sind aber an szenischen Bemerkungen arm, und ihre feierlichen oder kriegerischen Aufzüge u. dergl. hat man sich auf solche Weise musikalisch ausgeschmückt zu denken. Dazu kommt die Signalmusik an den Anfängen und Aktschlüssen und in den Soldatenszenen. Bei einer ganzen Reihe von Dramen stoßen wir aber auf ausdrückliche Angaben über Instrumentalmusik, sei es im gesprochenen Text, sei es in den Regievermerken, und zwar nach folgenden Richtungen:

2. Musik außerhalb der Szene

Es handelt sich hier um Musik in den Zwischenakten, sowie am Anfang oder Ende eines Dramas. Daß in Susanna und Paulus mehrfach ausdrücklich Instrumentalbegleitung zu Zwischenaktschören oder Chören, die eine andere Spielpause ausfüllen, genannt ist, wurde schon erwähnt; es ist Orgelbegleitung gemeint. An den beiden Stellen der Susanna ist das Instrument als Positiv bezeichnet, im Paulus (2. Akt) heißt es „Singt man und orglet hiezwischen so lang biß sich Saulus mit synen Räten gsetzt hat“, und im 3. Akt (Ende) steht die Regienotiz: cantores und harmonia, was wohl auf die gleiche Besetzung geht. — Außerdem verlangt der Schluß des Paulus Instrumentalmusik: die Trummeter fahend an blosen vnd wann sie vffhören, so spricht der letst Herold (der wie üblich die Zuhörer apostrophiert). Trotzdem hier Trompeter, die vordem im Spiel mitgewirkt haben, gemeint sind, hat ihr Auftreten an dieser Stelle keinen Bezug zur Handlung, sondern soll nur das Auftreten des Herolds vorbereiten. — Sonst ist einzig in dem Schauspiel Saul ausdrücklich Zwischenaktsmusik vorgeschrieben, nämlich nach jedem der 10 Akte, also auch am Schlusse des ganzen Dramas. Die Regienotiz lautet jedesmal einfach: musica; überdies steht sie hier auch am Anfang des ganzen Spieles, nach dem Abgang des üblichen Herolds (Proklamator).

3. Bühnenmusik

a) Kriegerische Musik. Die Stellen sind folgende: Paulus (2. Akt) Trummen vnd pfyffen schlacht man so lang biß Saulus gar gerüstet ist. — Beim Abmarsch des Heeres: jetz bloßt der Trummeter und schlacht man trummen und ziehen daher in der Ordnung vff Damasco zu. — (4. Akt) jetz schlacht man drummen an Königs Hof, (später:) schlecht man aber trummen und thut man zwen oder dry schutz. — (5. Akt) Feldhauptmann: Nun schlahen vff die trummen gut, vnd ziehen har mit frischem mut (was dann im Spiel geschieht.) Später: jetz ziehendt die fünd vnd Kriegsvolck grusamblich do haruff den platz sampt dem Landvogt mit trummen vnd pfyffen. — Später: Jetz lond sy all das Gschütz ab mit grusamblichem schießen, trummenschlahen vnd pfyffen. (Dieselbe Anweisung noch zweimal.) — Oelung Davids (5. Akt). Jetz juchzget er (Goliath bei der Herausforderung) vnd lassendt

die Philistiner jre Trummethen gohn mit väldgschrey. — Später (nach Goliaths Fall): Trummethen, Trummen, Hörner, gadt alles an. — (7. Akt) (beim neuen Kriege rücken die Israeliten) an mit pfeiffen vnd trummen. — Saul (5. Akt) jetz zücht Saul mit pfeiffen, trummen vnd fliegenden Fendlin in sein Leger. — Später (während ein Parlamentär ins feindliche Lager geht): hiezwischen gandt die spil in beden Legern. (Es kann sich also auch um eine Pausenfüllung handeln, aber sie wirkt durchaus dramatisch.)

b) Die militärischen Signale. Es sind einmal die Trommelsignale, die fast ausschließlich bei Musterungen, Besammlungen und dergl. Verwendung finden. Paulus (2. Akt): Trummenschlaher schlacht umb (und ruft zum Auszug), (5. Akt): das Nämliche. — Oelung Davids (2. Akt) Trummenschlaher Bombaradach[1]) bietet zur Musterung auf. (3. Akt.) Von stund an hebt mann an trummen schlon vnd macht die Mustrung und Schlachtordnung. (7. Akt): Beim neuen Aufgebot gebietet der Feldherr: Zum trummenschlaher sondt hin gon, Vff allen gassen lärman schlon. Und der „Trummenschlaher zücht von stund an, schlad lärmen" und verkündet das Aufgebot. — Endlich im Saul (2. Tag, 2. Akt.) Abner: Trommelschlager, schlag du vmb, Das jederman hie zu mir kumm, mit seinem Harnisch vnd Gewehr. — Von einer etwas anderen Verwendung der Trommler ist noch im Paulus die Rede (4. Akt), wo ein Bote meldet, die Juden hätten „umgeschlagen", dem der Paulus fange, Geld zu geben. —

Sodann die Signaltrompeter. In der Oelung Davids verlangt Jonathan: Drumb bschicken den Trummeter bhend, daß er auff man von end zu end; und beauftragt den Trompeter: Dein Feld Thrummeten nimm in dhandt, Doran daß küniglich Paner hangt, Eyn gmeynen Zug sollt plosen an, Daß sich zum Krieg rüst jedermann. Worauf der Trompeter zweimal ein „Feldgeschrey" macht, also wohl auch ein Besammlungssignal. (6. Akt.) Jetz plaßt man Trummethen in beden Lägern (zum Angriff) und Saul spricht: Lassen euwer Trummethen gon, Machend eyn vngehüren thon. Dazu die Notiz: Trummether plosen alle. Auch die Philister blasen zum Angriff: laß Trummethen gon, Daß alle Knecht hören den thon. Notiz: jetz macht er eyn hefftig Feldgschreyh, bloßen zu beyden Seyten. — Und im Saul (2. Tag, 5. Akt) in der Schlacht: jetz blaßt man, schlecht lerman, grysst an. — Den Gegensatz zum Angriffssignal lernt man ebenfalls im 5. Akt von Saul kennen: Wirt ein horn in der Philister läger geblosen, laßt jedermann vom Streit ab.[2]) Den Heimmarsch sodann nach durchkämpfter Schlacht zeigt wiederum ein Trompetensignal an, dem der Trompeter den Befehl mündlich folgen läßt.

c) Musik bei feierlichen und festlichen Aufzügen. Vor und nach den Reden des Königs (Paulus 5. Akt) blasen die Heroldstrompeter; (so auch Oelung Davids 5. Akt). Dies wird etwa auch „Feldgeschrei" genannt, womit also nicht nur ein bestimmtes Signal gemeint zu sein scheint. Auch zum Abzug Isais mit seinen Söhnen (Oelung Davids 1. Akt), zum Auf- und Abzug Sauls und seiner Ritterschaft treten diese in Funktion (ebenda 2., 4. und 7. Akt) und auch zum Hochzeitsfest hat der Trompeter aufzubieten; (ebenda 7. Akt: Trummether mit dem küniglichen Fan plaßt ein väld gschrey; es ist die Hochzeit Davids mit der

---

[1]) Schon Nagel macht darauf aufmerksam, daß die Musikanten gerne etwa von der komischen Seite dargestellt werden. In unseren Dramen geschieht dies in der Oelung Davids durch den Namen Bombaradach, der dem Trommler beigelegt wird. Der Trompeter Jonathans dagegen wird als Trunkenbold geschildert: Der Schildknappe sagt von ihm (3. Akt) Dört stadt der tropff, ich gsehn ihn wol, ich gloub der Lur syg aber (= wieder) vol. Und dann apostrophiert er ihn: Dein Trumethen die hatt keyn thon, Vom wein muß dir der athem kon. Tromp: Pack dich inß Tüffels nammen darvon. — Außerdem heißt es in der Lucretia vom Sänger (Narr): Gend mir ein trunck, mich türstet seer. Und in den der Lucretia angehängten Anweisungen (wahrscheinlich von Sixt Birk) wird gesagt: Die Sänger söllend vyl neygens vnd hosierens können, vyl täller schläckens. —

[2]) Im gleichen Akte tritt der Trompeter übrigens auch als Parlamentär auf.

Königstochter Michal.) Am Feste selbst gibt er dann wieder das Signal zum Essen, wobei er die Verse beifügt: „Zu Tisch, zu Tisch, wer hie ist gladen, Daß er seym bauch nit selb thu schaden. (Saul 4. Akt und 2. Tag 1. Akt.) Beim Festmahl ertönt Saitenspiel (Saul, in den cit. Akten). — Großes Aufgebot von Instrumentalmusik findet beim festlichen Einzug der Sieger nach den Kriegszügen statt. (Saul 2. Tag 5. Akt): Die trommether blosen vff, gondt die herolden. Die „Wyber mit dem seiten spil" vor David her. – (Delung Davids 7. Akt): Trummethen, Trummenschlaher, Hörhörner, gadt alles an.

Eine besonders feierliche Wirkung erzielt endlich die Musik in der großen Auferstehungsszene des Weltspiegels, in welcher erst die Figuren der Gerechtigkeit und Mäßigkeit, die von roher Hand erschlagen waren, zum Leben erweckt werden, dann aber auch alle Sterblichen, die im Laufe des Dramas der Tod gefällt hat. (Vers 5506)[1]: Jetzund so dundert eß, vnd blaßt man basunen; dorunder gond auch die hörtrummen. In der vngestiemickeit kommend alle engel fürer gon. — Nach einer allgemeinen Apostrophe des Cherubin („der Engel mit dem fürigen Schwert") heißt es: jetz godt das Trummeten vnd fäldt gschreih. — Der Erzengel Gabriel heißt Gerechtigkeit von der Bahre sich erheben. Tubicen maior, ein Engel: So blaß ich vff myn Basunen! Drumb, Grechtigkeit, solt dich nit sumen! Vernim wol der Busonen thon: Von todten heißt dich Gott vff ston! — Jetz blost er die busonen. Tubicen minor, ein Engel: Dem höchsten Gott sott ghorsam syn, Vnd empfahen das leben dyn! Synem beuelch sott vff lossen! Will dorumb myn Busonen blosen. — Jetz blaßt er auch syn Busonen." Nachdem auch Michael, der Fürst der Engel, Gerechtigkeit aufgerufen hat: „Jetz facht eß an dondren; dorunder gond die heertrummen vnd trummethen." Und dann erhebt sich Gerechtigkeit. —

Die Szene wiederholt sich (Vers 5634): Jetz gschicht aber ein vellt gschrey mit trummeten. Michael erweckt auch Mäßigkeit. — Nun nochmals: Jetz gschicht aber ein veldgschrey, Gabriel und Michael rufen die übrigen Toten: Hörböucken,[2] Trummeten, Busunen gad alß zammen; die Toten erwachen und stimmen in die Lobgesänge ein.[3])

d) Tanzmusik. Die Betrachtnusse enthalten im 1. Akte eine große Tanzszene. Zwar sind redende Schauspieler nur ein Jüngling und ein Mädchen, daß aber am Tanze mehrere teilnahmen, zeigt die Notiz beim Auftreten des Todes: „hiemit flücht die jungkfrouw und die andern jungkfrouwen mit jr." Die Ausdehnung der Szene ergibt sich auch aus den Worten des Jünglings.

„Ich will ein tantz hie rüsten zu
Der selb muß wären bis morn fru.

Und weiterhin

Kum jrmeltraud, gib mir ein Krantz,
Ich tun mit dir den ersten tantz.

Der Spielmann wird aufgerufen

„Spillman, mach vff den schwartzen Knaben.
So welln wir frölich vmbhär traben
Vnd wend ein gut frygs mütlin haben.

Der Spielmann ist eine Sprechrolle, er antwortet (es ist vielleicht an einen Führer von mehreren zu denken):

„Das kan ich vß der mossen wol
Eyn fryen tantz ich machen sol
Nun tantzend vnd sin fröuden vol.

---

1) Der cit. Neuausgabe von Geßler.
2) Heerpauken.
3) S. o.

Über Geschichte und Melodie des Schwarzen-Knaben-Tanzes gibt neuerdings Merian[1]) erschöpfend Auskunft; die Musik, die er mitteilt, ist eine echte, lebendige Tanzmelodie. Den Namen des Tanzes kennt man schon aus Fischart.

Im Weltspiegel sodann stehen in der großen Reihe der Taugenichtse, die als abschreckende Beispiele vorgeführt werden, ein Zinkenbläser und ein Lautenspieler.

Der Lautenspieler erklärt:

Man muß auch etwan dantzen vnd singen,
Daß man frölichen mög lachen.
Nit also sitzen wie ein gans
Sur sehen vnd hencken den rans.
Drumb lieben lüt, sind guter dingen,
Myn Zinken will ich lossen klingen,
Das lönd üch nun gar wol gefallen,
Es muß im gantzen lufft erschallen.

Und auch das „liedlin schön", das der Lautenspieler machen will, ist wohl ein Tanzlied

„mit harpffen und mit lutinisten
auch sonst mit andren componisten".

Erst in der Oelung Davids ist wieder Tanzmusik ausdrücklich genannt, wenn auch von ganz anderer Art. Das Siegeslied nämlich, das die Frauen beim Empfange Sauls und Davids singen, (es wird, wie erwähnt, nach der Melodie „Nun freut euch lieben Christen" gesungen) dieses Siegeslied wird weiterhin ein Reigenlied genannt, sodaß man wohl annehmen darf, es handle sich in dieser Szene um Musik mit Tanzevolutionen. Und ähnliches ist zu vermuten bei der entsprechenden Stelle im Saul, wo es nach den Wechselgesängen der Frauen heißt, sie ziehen „herumber, die Weiber mit dem Seitenspiel", was schlechterdings nicht anders als mit Tanzmimik zu erklären ist.

e) Weitere vereinzelte Musik. Es sind zunächst ein paar Stellen im Weltspiegel zu nennen. (V. 2574) Der Zinkenbläser ist bereits erwähnt worden; offenbar spielt er auch auf, denn der Teufel Schürdenbrandt belobt ihn:

Ha, ha, wie ist das so gut gschyrr!
Was großer fröuden bringst herfür!

Dem Zinkenbläser gesellt sich der „Lutanist". Nach den oben zitierten Versen sagt er: Woluff, muß dir ein dentzlin machen — worauf dann die Teufel zu hüpfen anfangen.

Von ähnlichem Schlage ist das Bettelweib mit der Drehleier (Lyre):

Was wittu für eyn liedlin han? „Eß wott ein meydlin frü vff ston."[2]) Jetz facht sy an lyren.

Noch ist Frau Musika selbst zu nennen, die mit einer Harfe auftritt und um den Menschen Unmut und Leid zu vertreiben, spielt. „Hie facht sy an jr Seitten spyl vnd der tüffel (der die Menschen geplagt hat) lauft fürer." (Vers 2675.) — Endlich ist aus dem Weltspiegel noch das Urihorn zu nennen. Die Stände der Eidgenossenschaft versammeln sich zu erneuertem Bundesschwur. Vry, bloßt syn horn (5173).

Wichtig ist sodann Davids Harfenspiel in Oelung Davids und in Saul. David hat sein Instrument „am rucken hangen" (Oelung 2. Akt) oder unter dem Mantel (Saul 2. Akt) wenn er auftritt. Fünfmal „schlacht er sein Harpffen" vor dem besessenen Saul (viermal in Oelung 2. Akt, einmal ebenda 7. Akt, wozu

[1]) Wilhelm Merian, Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter. Leipzig 1916. S. 83 ff.

[2]) Das Lied ohne Melodie, in Böhmes Altdeutschem Liederbuch. — Leider, aber begreiflicherweise, gibt auch der Text des Weltspiegels hier keine Noten. Über die Drehleier vergl. Ed. Bernoulli, Alte volkstümliche Musikinstrumente in deutsch-schweizerischen, besonders baslerischen Darstellungen. Basl. Zeitschr. f. Gesch. und Altertumskunde Bd. 17 (1918) S. 219 ff.

noch ein weiteres Mal im Saul 2. Akt kommt), jedesmal mit der Wirkung, „daß das klein Tüffelin, das Saul vffhockt, flücht", trotzdem der König vorher „zablet vnd schumt." Daß einmal (Oelung 7. Akt) ausdrücklich auch Gesang zum Harfenspiel genannt ist, wurde schon erwähnt; gemeint ist wohl jedesmal Gesang mit Harfenbegleitung, wie denn auch von den übrigen Personen die Worte Davids Harfenspiel oder Davids Psalmensingen unterschiedslos gebraucht werden. —

C. Aussprüche über Musik

Auch hier kommen nur Weltspiegel und Oelung Davids inbetracht; von den vielen Stellen der schweizerischen Volksschauspiele, worüber man namentlich Nagels Zusammenstellung vergleichen mag, entfallen keine auf die übrigen Basler Dramen. — Im Weltspiegel meint der Zinkenbläser (s. o.)

„Man muß auch etwan dantzen vnd singen Vnd etwas guter bößle[1]) machen, Das man frölichen mög lachen, Nit also sitzen wie ein gans, Sur sehen vnd hencken den rans."

Der Teufel freut sich, wie gesagt über ihn, da er ihm die Studenten zuführe, die des Nachts mit ihm hofieren.

„Vor fröud thust dgassen vffhin singen, Du machst den narren guter dingen, Du singst liedlin von blauwen enten, Din gsellschaft das sind studenten"[2]).

Auch der Lautenspieler weiß von solcher Kunst zu berichten:

„Niemans thut unser Kunst fliehen, — Mir thündt die hertzen an vns ziehen . . . Die Music hatt sonst lützel eehr: Bim wyn da gillt sy allermehr. Hatt sy schon Gott gut erschaffen, So miss bruchendts leien vnd pfaffen." —

Der Jakobsbruder (Bettler) erzählt, wie er mit seinem Weibe seinen Unterhalt finde:

„Wen dann myn Wyb kumbt zu der bürin, so singts vnd macht jhn vff der lyren; Wenn man dan hört die seitten brumlen, Thut jung vnd allt volck fürher rumplen."

Und das Weib bestätigt:

„Es ist fürwar, wie min man seit, Die lyren mir großen nutz ertreit: So bald ich vffhör hofieren, Thünds mich in dhüser ynhin füren," (woselbst sie reichlich beschenkt wird.)

Gegen solche Art Musik wendet sich der Einsiedler Bruder Claus, der den Schweizer Kriegsknechten vorwirft, sie ergötzten sich an Liedern wie „Nun schürtz dich, gredlin!"[3]) (1280.) Vor allem aber ist als Contrast Frau Musica selbst hingestellt. Wie sie mit ihrem Harfenspiel die Teufel vertreibt, ist schon gesagt worden. Sie hält aber auch eine lange Rede (2631.)

„Gott schöpffer hat mich auch erdacht, Durch Jubal mich inn übung bracht, Das ich durch klang, der seitten stimm Gott sollt loben den schöpffer myn. So hats der myßbruch dohin bracht, Das ich von vielen bin veracht. Ach mensch, es ist kein ding vff erdt, Das nit durch dmenschen myßbrucht werd. Kein seittenspiel kein args nit thöt, Wens der mensch nit in myßbruch hett."

Sie berichtet dann von Mirjams Siegessang. Davids Harfenspiel und andern alttestamentlichen Sängern und schließt:

„Deß will ich auch min harpff erklingen; Durch geist von hertzen muß es tringen. O Mensch, du bist ein instrument; Gedenck, wie offt dich dsünd verblent! Gott wirft dich drumb nit gar dohin, Laßt dich wider syn werckzüg syn."

Für das im ganzen etwas dürftige Ergebnis gibt die Ölung Davids wenigstens über Davids Gesang und Harfenspiel auch in dieser Hinsicht reichlichen Ersatz. Isai urteilt von David (1. Akt):

„Ich glaub, daß wenig vß im wirt, kann Harpffen schlon, ist ein schaff hirt."

---

[1]) Späße.

[2]) An einer andern Stelle des Weltspiegels (Vers 3687) heißt es von den Studenten

„Die gantz nacht vff der gassen gon,
Ja singen vnd die lutten schlon
Krancken vnd Kindt vnrüwig machen:
Das hand jr als für redlich sachen."

[3]) S. Text und Melodie bei Böhme a. a. O.

Und ferner (ebenda):

„Kein ander Kurtzwyl kann er treiben, Dann Harpffen schlon, den schaffen geygen .... Bin offt gestanden do hinden, Daß ich jn hort bin schaffen singen; Von Gott sang er krefftige Wort Der glych keyn mensch nie hatt gehort, Wenn er nun dann hort auff singen, Da ließ er seine Harpff erklingen. Zur Harpffen tryb er sein Gesang, Daß in dem gantzen lufft er klang." —

Und Davids Brüder sagen von ihm (7. Akt):

„Sang bein schaffen, war guter dingen, Dann ließ er auch sein Harpffen klingen." —

Er selbst meint bescheiden (2. Akt):

„Eyn Schaff hirt vnd Spilmann ich bin, By meinen schäfflin hab ichs glert, Habs von keynem menschen nie gehört."

Trotzdem ist sein Ruhm weit verbreitet; Sauls Diener berichten (2. Akt):

„So hab ich all mein Tag gehört, Daß seytten spil sömliches wört ... ich weyß eynen, ist träfflich gut, Mein lebtag hab ich keynen ghört, Derß gwiß vnd besser jeh hab glört. Er kan das seytten spil so wol, Daß eyner wurd der fröuden vol."

Saul empfängt ihn deswegen mit den Worten (2. Akt):

„Du könst gar wol die Harpffen schlon. Darzu auch ander Seytten spil, Damit man kan machen Kurtzwyl."

Nachdem David sodann vor dem Könige musiziert hat und der Teufel flieht[1]), muß Saul zugeben (2. Akt):

„O liebster son, das ist gut gschirr, Laß gon die Harpffen für vnd für. Was lieblichen Gethönß ist daß, Mich dunkt vir wor eß wärd mir baß."

Freilich ist es dann amüsant, daß Saul, den Jonathan mit allerlei Weiberklatsch unterhalten hat (7. Akt), lachend ausruft:

„Ich hör viel lieber von disen Dingen Den David seine Psalmen singen."
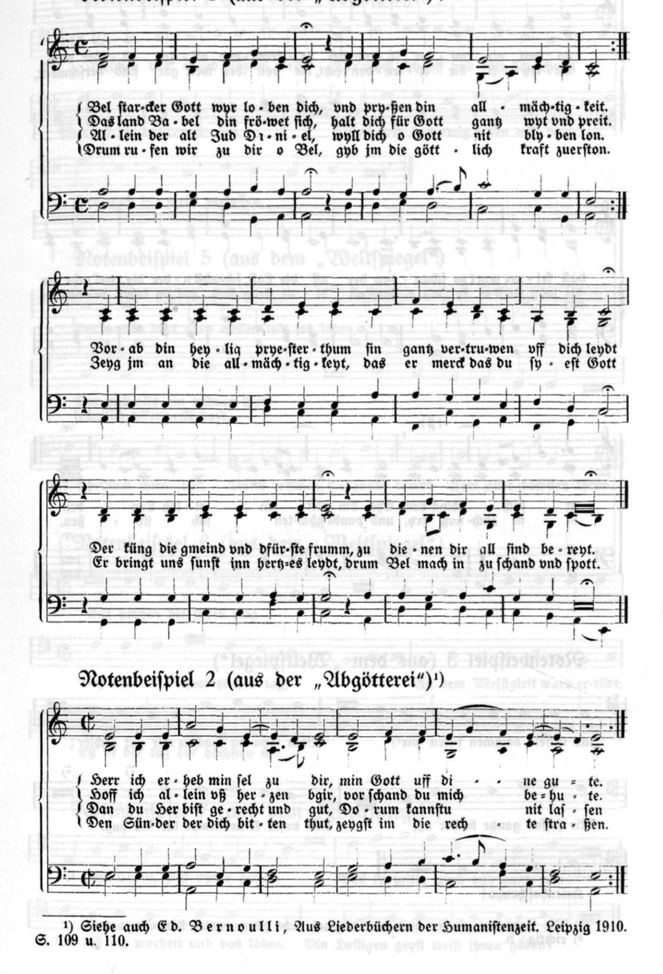
Gewinnt sich der Jüngling auch nicht des Königs Herz mit seiner Kunst, so doch Herz und Hand der Königstochter Michal. Sie selbst gesteht (7. Akt):

„Wenn er vor euch die Harpffen schladt, Gantz artlich fein es jm an stadt."
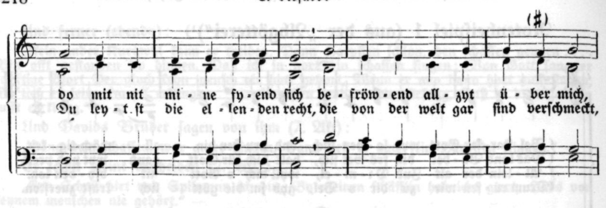
Und der Hofnarr macht ihr gegenüber von seinem Rechte der Offenherzigkeit ausgiebig Gebrauch in den köstlichen Versen (ebenda):
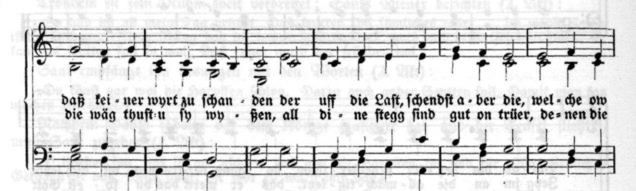
„Du bist jm hold, das weyß ich wol
Er ist auch deiner liebi vol.
Dann wenn er anfieng Harpffen schlon,
So kombstu allwäg zuhar gon.
Der Harpffen klang theth dich rantzen,
Dasd almol thethst vff den Zehen tantzen." —
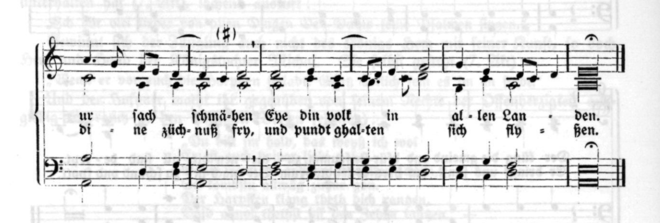
1) Im Saul erklären die besiegten Teufel an der entsprechenden Stelle (2. Akt): „Die Harpff thet uns also bannen, daß wir nit bleiben konnen mehr."
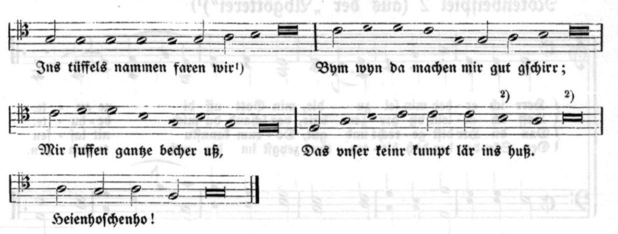


[1]) Siehe auch Ed. Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. Leipzig 1910. S. 109 u. 110.
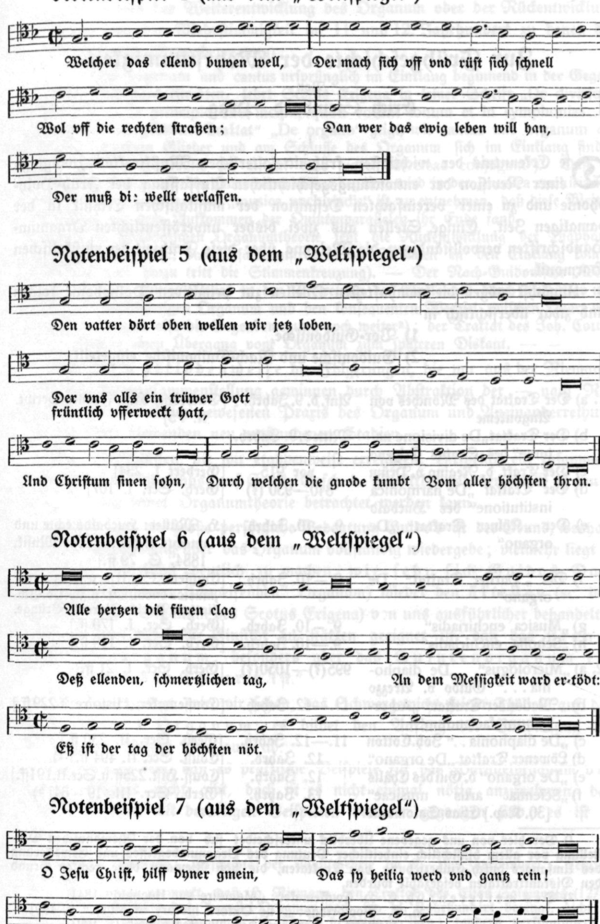






Notenbeiſpiel 3 (aus dem „Weltſpiegel")



¹) Die Textworte ſtehen auch im Original nicht genau unter den Singnoten.
²) richtig: b.


Notenbeispiel 4 (aus dem „Weltspiegel")
Welcher das ellend buwen well, Der mach sich vff vnd rüst sich schnell
Wol vff die rechten straßen; Dan wer das ewig leben will han,
Der muß di: wellt verlassen.
Notenbeispiel 5 (aus dem „Weltspiegel")
Den vatter dört oben wellen wir jetz loben,
Der vns alls ein trüwer Gott
früntlich vfferweckt hatt,
Und Christum sinen sohn, Durch welchen die gnode kumbt Vom aller höchsten thron.
Notenbeispiel 6 (aus dem „Weltspiegel")
Alle hertzen die füren clag
Deß ellenden, schmertzlichen tag, An dem Messigkeit ward er-tödt:
Eß ist der tag der höchsten nöt.
Notenbeispiel 7 (aus dem „Weltspiegel")
O Jesu Chiist, hilff dyner gmein, Das sy heilig werd vnd gantz rein!
Du bist die worheit vnd das läben. Din Heiligen geyst welst jhnen gäben!

Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit

Von

Erich Steinhard, Prag

I.

Die Erkenntnis der wichtigsten frühmittelalterlichen Musiktraktate zwingt zu einer Revision der entwicklungsgeschichtlichen Auffassung der Früh-Polyphonie und zu einer vereinfachten Definition der musikalischen Technik in der damaligen Zeit. Einige Stellen aus zwei bisher unveröffentlichten Organum-Handschriften vervollständigen die Meinung über diese Frühzeit der musikalischen Harmonik.

Zunächst mögen die namhaftesten Quellen zur primitiven Polyphonie folgen und zwar übersichtlich in

1) Vor-Guidonische,
2) Guidonische und Nach-Guidonische eingeteilt.

1.	a) Der Traktat des Mönches von Angoulême	Anf. d. 9. Jahrh.	[Duchesne, Hist. Franc. Script. II. 75]
	b) Der Traktat „De divisione naturae“ des Scotus Erigena	Mitte d. 9. Jahrh.	
	c) Der Trakt. d. Regino v. Prüm	vor 915	[Gerbert I. 234]
	d) Der Traktat „De harmonica institutione“ des Hucbald	840—930 (?)	[Gerb. Scr. I. 107]
	e) Der „Kölner Traktat“ „De organo“	9.—10. Jahrh.	[H. Müller: Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik. 1884. S. 79 ff.]
	f) Der „Pariser Traktat“ „De organo“	9.—10. Jahrh.	[Coussem., Scr. II] = Kap. 13—18 d. ‚musica enchiriad.‘ u. zw. i. d. Bibliothek. Paris, Florenz, Brügge.
	g) „Musica enchiriadis“	9.—10. Jahrh.	[Gerb. Scr. I. 170 ff.]
	h) „Scholia enchiriadis“	9.—10. Jahrh.	[Gerb. Scr. I. 119 ff.]
2.	a) „Micrologus“, „De diaphonia . . .“ Guido v. Arezzo	995 (?)—1050 (?)	[Gerb. Scr. I. 21 ff.]
	b) „Mailänder Traktat“ „Ad organum faciendum“	11.—12. Jahrh.	[Coussemaker, ‚Histoire . .‘ 229 ff.]
	c) „De diaphonia . .“ Joh. Cotton	11.—12. Jahrh.	[Gerb. Scr. II. 230 ff.]
	d) Löwener Traktat „De organo“	12. Jahrh.	[Couss. Scr. II. 494 ff.] [1])
	e) „De organo“ d. Gui des Châlis	12. Jahrh.	[Couss. Hist. 225 ff. u. Scr. II. 191 ff.]
	f) „Scientia artis musicae“ [30. Kap.] Elias Salomonis	13. Jahrh.	[Gerb. Scr. III. 19—64] [2])

---

[1]) Der hier von uns gegebene Überblick unterscheidet sich von der Riemannschen Darstellung vor allem hinsichtlich einheitlicher Deutung des Organumbegriffes und Erweiterung des Umfanges durch Einbeziehung von Traktaten, die von Riemann ohne rechten Grund den Diskanttraktaten beigezählt wurden.

[2]) Des weiteren: Ch. E. H. Coussemaker: „Memoire sur Hucbald“ 1841.
H. E. Wooldridge: „The Oxford history of Music“ II. 1901.
H. Riemann: „Handbuch der Musikgeschichte“ I_2. 1901.
H. Riemann: „Geschichte der Musiktheorie“. 1898.

Die Grundlage zu einer kritischen Betrachtung bietet die Riemannsche Theorie[1]) — von der Weiterentwicklung des Organum oder der Rückentwicklung der Prinzipien der Mehrstimmigkeit im 11. und 12. Jahrhundert zu denen des 9. Jahrhunderts (Gegenbewegung):

... Daß organum und cantus ursprünglich im Einklang beginnend in der Gegenbewegung auseinanderstrebten, lehrt Scotus Erigena in seiner Schrift „De divisione naturae" V 4: (a principio suo incipit, quod vocant tonum et in symphonias ... movetur"); der „Kölner Traktat" „De organo" zeigt, wie cantus und organum am Ende der einzelnen Glieder und am Schlusse des Organum sich im Einklang finden („... plerisque particulis ad finem sese voces diversae conjugant"). Daß die Weiterentwicklung mit den Quartenparallelen begann, wird in der „musica enchiriadis" dargetan; den „scholiae" der „musica enchiriadis" ist zu entnehmen, daß diese Weiterentwicklung mit dem Aufkommen der Quintenparallelen ihr Ende fand.

Mit der Guidonischen Organumtheorie setzt die Rückentwicklung der Diaphonie (organum) ein; d. h., das Zusammenströmen der Stimmen in den Einklang kommt wieder auf (neu hinzu tritt die Stimmenkreuzung). — Der Nach-Guidonische „Mailänder Traktat" bringt Neues in der Vertretung des Einklanges durch die Oktav und Quint im zweistimmigen Organum und den konsequenten Wechsel zwischen Quart und Quint; er steigert also die Gegenbewegung noch weiter[2]); der Traktat des Joh. Cotton bildet vollends einen Übergang vom Organum zum späteren Diskant. — —

Das wären periodenweise die Folgerungen, die wir aus der Riemannschen Traktatenzusammenstellung gewinnen durch Abstraktion der — nach Riemann — bereits üblich gewesenen Praxis des Organum und Aneinanderreihung der als Rest bleibenden neu entstandenen Stadien.

Den Teilschlüssen, die wir etappenweise erreichten, entspricht ein zusammenfassender Satz Riemanns (auf S. 81, Gesch. d. Musiktheorie), der als Gesamtfolgerung seiner Organumtheorie betrachtet werden kann.

„Nicht nur die große persönliche Bedeutung Guido's ist der Grund, weshalb ich seine Abhandlung über das Organum vollständig wiedergebe; vielmehr liegt es mir daran, möglichst deutlich zu machen, wie sehr sich Guidos Darstellung (sc. vom „schweifenden" Organum) wieder den ältesten (sc. dem „schweifenden" Organum des Scotus Erigena) von uns ausführlicher behandelten nähert und daher die Einsicht zu stärken geeignet ist, daß das strenge Parallelorganum, besonders aber das Quintenorganum ein Erzeugnis der Theorie ist."

Riemann verlegt, wie wir sehen, das Schwergewicht seiner Theorie auf das schweifende Organum; es bildet den Anfang der Entwicklung der Theorie und schließt diese auch ab.

Es kann ja sein, daß es praktische Beispiele für das Parallelorganum vor Scotus Erigena nicht gibt, doch ist es nicht einmal nötig anzunehmen, daß Organumtraktate mit derartigen Beispielen verloren gegangen sind; es ist ja

---

[1]) Hugo Riemann: „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert". Leipzig, 1898. S. 17—96.

[2]) Es sei hier vermerkt, daß H. Riemann den Traktat des Elias Salomonis (1274), der uns das Bestehen des Parallel-Organum noch im 13. Jahrhundert bezeugt, nicht in seinem Kapitel über das Organum (S. 17—96 d. Gesch. d. Mth.), sondern verklausuliert in seiner Tendenz, erst sub „Die Revision der mathematischen Akustik" (S. 339) anführt.

auch aus der Folgezeit wenig Material vorhanden, weil das Parallelorganum zum cantus firmus bekanntlich stets improvisiert wurde und so eine Notierung überflüssig machte.

Vorausgesetzt nun, daß es überhaupt eine zeitlich getrennte Entwicklung des Organum gegeben hat — was wir in Folgendem zu verneinen versuchen —, so müßte sie einen natürlichen Weg genommen haben: aus dem Primitiven zum Komplizierteren: aus dem Parallelorganum zum Organum der Gegenbewegung. Man kann das annehmen, ohne deshalb die Forkel-Ambrossche Ansicht von der Ableitung des vokalen Organum seitens der mittelalterlichen Streichinstrumente und Sackpfeifen zu vertreten, ein Versuch, der sich zwiespältig und mangels von Belegen als unzuverlässig erwiesen hat.

Dafür könnte man sich dem Problem von der chronologischen Seite aus nähern. Der Traktat des Scotus Erigena fällt ins 9. Jahrhundert, ebenso der Traktat „De harmonica institutione" ins 9., höchstens 10. Jahrhundert und der Kölner und der Pariser Traktat; die Musica enchiriadis und ihre Scholien andrerseits werden gleichfalls für diese Zeitperiode angesetzt.

Da nun die eine Gruppe von Traktaten vom Parallelorganum spricht, die andere, und zwar in der gleichen Epoche, über das schweifende Organum, so könnte man schließen, daß beide Arten von Organum gleichzeitig üblich waren. — Da überdies Riemann die Ansicht H. Müllers bezüglich des Absprechens der Verfasserschaft Hucbalds am Kölner Traktat nicht teilt (S. 19 Gesch. d. Mth.) und Hucbald von 840—930 (32?) lebte, so hätte man den Fall des Parallel- und schweifenden Organum sogar bei einer Person vereinigt. Und Riemann hilft unserer Ansicht weiter, wenn er (ebenda S. 19) sagt:

„Nimmt man das an (sc. daß die „Harmonica institutio" und die „Musica enchiriadis" von einem Verfasser = Hucbald sind), so entfällt auch wieder jeder Grund dafür, daß der Traktat de organo (Kölner Tr.) erheblich älter sein müsse als die „musica enchiriadis"."

Es entfällt — so können wir annehmen — selbst jeder Grund, der die Gleichzeitigkeit der Harmonica institutio mit der Musica enchiriadis und den Scholien, der selbst die Priorität der letzteren unwahrscheinlich machen würde.

Denn allem Anschein nach stützt Riemann (ebenda S. 25) in der Hauptsache die Posteriorität der Musica enchiriadis und ihrer Scholien gegenüber dem Kölner Traktat auf die größere Ausführlichkeit der ersteren.

Das ist kein triftiger Grund. Zum Nachweise können wir an den beiden hier noch zu besprechenden Organum-Traktaten einer und derselben Handschrift zeigen, daß der kürzere Organum-Traktat, der geradezu einen Auszug aus dem weitschweifigen mit lyrischen Ergüssen ausgestatteten darstellt, der zeitlich spätere ist. Dafür haben wir schon den formalen, unumstößlichen Beweis: von zwei im Zusammenhange dargestellten Traktaten muß der Schlußtraktat der später geschriebene sein.

Zur Bestätigung unserer Ansicht von der Gleichzeitigkeit beider Arten des Organum sowohl zur Zeit Hucbalds — und zeitlich extrem —

des Bestehens des Parallelorganum selbst noch zur Zeit des sogenannten Diskants (also kontemporär mit Nach-Guidonischen Traktaten), mögen Zitate folgen:

1) Im 10. Jahrhundert waren nach dem „Proemium Tonarii Oddonis" (Gerb. I. S. 249 f.) promiscue 8 Arten des Organum in Übung, Organum anoton, ysaton, chamilon, salpion, cuphos, bubos, strigon, fonicon.

Eine Parallelstelle im Anonym. compilator in cod. Casinensi saec. XI. (Gerb. De cantu II, 320) lautet:

„. . . per septem organis, qui nominantur ita: Tricanos, Cuphos, Bubos, Chamilon, Anaton, Sealpicon, Jonicon, Boarmus . . ." (O. Fleischer, Neumen-Studien I, 36.)

2) Über die verschiedenartige Ausführung des Organum im 11. und 12. Jahrhundert berichtet Cotton, der Autor des letzten Riemannschen Organumtraktats, zweifellos mit Beziehung auf das Parallelorganum:

„Ea (sc. diaphonia) diversi diverse utuntur."

3) Elias (von) Salomo, ein Kleriker zu St. Astiere (Astère) überliefert im 30. Kapitel seiner „Scientia artis musicae" (Gerb. Scr. III. 16—64), daß das Hucbaldsche Organum in Quinten- und Quartenparallelen im 13. Jahrhundert gesungen wurde. . . .

Aus diesen Sätzen ist zu folgern, daß man von einer Gliederung der Geschichte des Organum in förmliche Epochen des Entstehens, der Weiterentwicklung der einen Kunstübung, während des Noch-Nichtexistierens der anderen, der Blüte und des Niederganges dieser, während die erstere wieder in Übung kam — abzusehen hat.

II.

Die hier vertretene Ansicht über die Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit wird erhärtet durch die Lektüre der Nach-Guidonischen Schriften, zu welchen auch die beiden bereits erwähnten noch unveröffentlichten Organumtraktate[1]) gehören. (Vgl. S. 220.)

Die Staats-Bibliothek in Berlin bewahrt in der theologischen Abteilung ihres Handschriftenschatzes einen Manuskript-Kodex (Codex Theol. Lat. quart. 261) von 56 Blättern auf Pergament, der neben Theologie und Astronomie auch musikalische Abhandlungen enthält.

Die Zeitbestimmung ist schwierig, da die Bemerkung des Katalogzettels: „la déclaration d'une des tables lunaires donne aussi la date de 1292" sich nicht nachweisen läßt und die verblaßte Jahreszahl 1445 (fol. 51^{v}) später hinzugefügt wurde. Die Mensuralnoten des Schlußtraktates (nach oben geschwänzte semiminimae) könnten die Zeit zwischen 1350—1450 als Vorlage wahrscheinlich machen, die Minuskeln aber zeigen mit größter Bestimmtheit auf die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts.

Die beiden Organumtraktate (fol. 48^{r}—50^{v} und 50^{v}—51^{v} oben), die wir „Berliner Traktat A" und „Berliner Traktat B" benennen wollen, sind nach

1) Den Hinweis auf das Manuskript verdanke ich Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin.

Untersuchung der Nach-Guidonischen Schriften: Varianten des im 11. oder 12. Jahrhundert entstandenen „Mailänder Traktates", wobei den veränderten Teilen der Berliner Handschrift besondere Wichtigkeit zukommt. Bemerkenswert ist, daß auch der „Mailander Traktat" nicht zur Gänze Original ist, weder der Prosateil, noch die Verse. In der Vorrede (Couss. 3 und 4) findet man die mit Einschiebsel versehene Einleitung des XVIII. Kapitels des Micrologus von Guido von Arezzo. Der folgende theoretisch lehrhafte Teil enthält die fünf Hauptregeln der Handschrift. Es folgt ein Abschnitt philosophischen Charakters „significatum organi" bis „cadaver" (Gerbert II. 25 ff.), den Riemann merkwürdigerweise mit Stillschweigen übergeht, und schließlich ein lyrisch-theoretischer Anhang, der wieder von fremden Sätzen, von den ‚Regulae musicae rhythmicae' des Guido von Arezzo (?) durchsetzt ist.

Der „Berliner Tr. A" korrigiert nun die Auslassungen des „Mail. Traktates", durch die dort ganze Beispiele verballhornt erscheinen; Auslassungen, die ohne Korrektur nur eine höchst dubiose Interpretation ermöglichen würden und verwirrende Irrtümer heraufbeschwören könnten. H. Riemann verfiel durch diese mangelhafte Notierung im „Mail. Tr." auch wirklich einem Irrtum, indem er es „für nicht ausgeschlossen" hält, daß in den „überschüssigen Noten der Organalstimme der vierten Kontrapunktierung des Alleluja (= Couss. VII) . . . .[1]) eine nicht mehr genau festzustellende Exemplifikation einer Figurierung vorliegt" (Musikth. S. 94). Er stößt sich bloß an dem fehlerhaften Terzschluß (E), und auch diesen hat der Verfasser des „Berl. Tr. A" bereits verbessert (in F); vgl. S. 229 „Berl. Tr. A" fol. 48^{v}:

1) Couss. VII: c a c d b / a c d c G / F D C D F
Alle . . . . lu . . . . ia. .

2) (Rekonstruktion!)

c a c d b | a c d c G | F D C D F
C D F D F | E F G F E | F G A G F

Der Autor des „Berl. Tr. A" hat aber schon im ersten Beispiel (= Couss. IV) die fehlenden Tonbuchstaben des Cantus für (Couss. VII) voraus notiert; doch ohne Apell an den Leser, der diesen „freistehenden" Tonbuchstaben anfangs ebenso hilflos gegenübersteht wie Riemann den „überschüssigen" des „Mail. Trakt." (Couss. VII). Vgl. S. 229, 230.

Das Beispiel (Couss. VIII) des „Mail. Tr." ist durch das Fehlen des Cantus Rudiment geblieben; Riemann übergeht es daher; der Verfasser des „Berl. Tr. A" ergänzt die Singstimme von Anfang bis zu Ende und zwar in einer von den übrigen Exempeln abweichenden Weise. (Vgl. S. 171, 172 u. S. 178, 179).

Der Verfasser des Berliner Traktas will deutlicher sein als der „Mail. Tr." und instruktiver, das beweisen Zusätze erläuternder Art, z. B.: „id est ultimam copulam destruendo", eine wertvolle Bemerkung zur fünften Hauptregel oder: „Qualiter . . . istud organum superius", eine den Schüler orientierende Beifügung (vgl. S. 228).[2])

[1]) Vgl. S. 229.

[2]) Dieser Zusatz ist von Belang, da dieser Zeit der cantus (tenor) als Unterstimme neu war; übrigens könnte sich diese Bemerkung auch auf das ganze Organumbeispiel beziehen.

der Einleitung streicht der „Berl. Tr. A" die Stelle „quemadmodum superius . . ." des Guido, die der Verfasser des „Mail. Tr." in sinnwidriger Weise übernommen hat. Ob diese Eliminierung absichtlich oder zufällig geschehen ist, läßt sich ohne weiteres nicht konstatieren, da der Autor des „Traktates A" die Einleitung bis zum Hauptsatze des vorletzten Satzes nicht beachtet hat, und ganz unvermittelt eigentlich mit einem noch zum Vordersatze gehörenden Worte beginnt.

Die textlichen Schwankungen, die im Verlaufe des Traktates mehrfach auftauchen, kann man registrieren als: Schreibfehler, Sehfehler, unabsichtliche Auslassungen, Weglassungen technischer Art (Cantus in den Beispielen). Der Versteil wurde wahrscheinlich direkt vom „Mail. Tr." abgeschrieben (die vielen Sehfehler!), der vorangehende Prosaabschnitt dem Schreiber diktiert (die stellenweise sinnwidrige Interpunktion!)

Der „Berliner Traktat B" bringt als Variante des „Mail. Tr." eine Auslese aus seinen Regeln, eliminiert mit Vorbedacht, bewirkt dadurch gedankliche Änderungen und fügt endlich Zusätze ein. — Eine Überschrift „Item de organo" macht den Leser gleichsam auf die vorausgehende Organum-Schrift aufmerksam und kündet den Anfang des durchweg in Prosa geschriebenen Traktats. Das den Schluß in der Regel bezeichnende „Explicit organi tractatus" fehlt.

Die Vorrede (8 Zeilen) ist textlich selbständig, gedanklich aber nicht: Der Hinweis eingangs auf „multi veterum ac modernorum" findet sich in dem vom „Berl. Tr. A" vermiedenen ersten Absatze der Vorrede des „Mail. Tr." (Couss.1); es ist die Erwähnung des Schaffens von Pythagoras, Boethius und Guido.

Eine weitere Einleitung, die wiederum dem Eingang des „Mail. Trakt." — diesmal auch textlich — entlehnt ist (Couss. 2 und 3), ein Teil, der ebenfalls vom „Berl. Tr. A" vernachlässigt worden war, folgt darauf mit einer bedeutsamen Hinzufügung, die aus den V e r s e n des „Mail. Tr." herübergenommen ist: Es wird die große und kleine Terz in den „mediae voces" der Quarte und Quinte, wenn auch nicht gleichberechtigt, an die Seite gestellt.

Der Hauptteil bringt die gekürzten Regeln des „Mail. Tr." Prosa (die vierte und fünfte ist weggeblieben); der Schlußabschnitt scheint wieder selbständig zu sein: er erklärt die Zusammenstellung der Intervalle. — —

Stellen wir nun nach dem Vergleich des „Berl. Tr. A." mit dem „Mail. Tr." und des letzteren mit dem „Berl. Tr. B", den „B e r l. Tr. B" dem „B e r l. Tr. A" gegenüber, so ist folgendes zu sagen: Der „Traktat B" ist individueller als der Schwester-„Traktat A".

Er ist knapper gehalten: er faßt die Regeln des Prosa- und Versteiles des „Mail. Tr." nach kritischer Auswahl unter einem persönlichen Gesichtspunkt zusammen; der „Traktat B" bringt Teile des gemeinsamen „Mail."-Muttertraktates, die der „Traktat A" vernachlässigt hat. Der „Berliner Traktat B" ist geradezu eine Chrestomathie und ist als solche mit seiner Auswahl in Kürze und Übersichtlichkeit für Lernende durchaus zweckmäßiger gewesen als der „Berl. Tr. A".

III.

Gleichwie sich die Notwendigkeit ergibt, das parallele und schweifende Organum einheitlich darzustellen — müssen auch die fälschlich heute „Diskant"-Traktate benannten Schriften des 12. Jahrhunderts aus inneren und äußeren Gründen einheitlich in die nach-guidonischen Organum-Traktate einbezogen werden.

So erkennen wir auf der langen Linie des Parallelorganum bis zum Diskant des 12. Jahrhundert nur die schon erwähnte, rein äußerliche und nur einer besseren Übersicht dienende Unterscheidung an in: a) vor-guidonische, b) guidonische und nach-guidonische Organum-Traktate.

Beim Traktat des Joh. Cotton, der nach Riemann zu den Diskanttraktaten überleitet, ist ausgesprochene Gegenbewegung üblich; die ihm fehlenden Beispiele will Riemann durch die des vorhergehenden „Mail. Tr." ersetzt wissen. Beide Traktate — der „Mail. Tr." und der Traktat des Joh. Cotton — sind Organumtraktate; der erstere trägt die Überschrift „Ad organum faciendum", der letztere „De diaphonia". Und Cotton, der Autor des letzten Riemannschen Organumtraktates erklärt noch ausdrücklich: „Ea (sc. diaphonia) diversi diverse utuntur" — zweifellos eine Beziehung auf das Parallelorganum! (s. S. 223.)

Riemann sagt weiter (G. d. Mth. S. 95, nach Besprechung des „Mail. Tr." und der Abhandlung des Cotton): „Die später für die Schlußbildungen so selbstverständlich werdende .... große Sext vor der Oktave ist dieser Zeit noch durchaus fremd." Hiezu den ungemein interessanten Fall: In dem von Riemann wahrscheinlich wegen des fehlenden cantus firmus ausgelassenen Beispiel (Couss. VIII) des „Mail. Tr.", den der Autor des A-Tr. hinzu komponierte, lautet des Schluß: c d.
E D

Da wir erfahrungsgemäß (Couss. VII usw.) den Korrekturen des Autors des A-Tr. — hinsichtlich der historischen Treue — vertrauen dürfen, so können wir schließen, daß die von Riemann als Merkmal für eine spätere Epoche in Anspruch genommene Schlußbildung große Sext-Oktav in der Zeit des „Mail. Tr." bereits neben den gebräuchlicheren der (Quarte) Quinte-Einklang usw. üblich war. Ein Nacheinander, eine Periodisierung war daher nicht nötig.

Nicht eine fortschreitende Entwicklung vom Organum zu einer neuen Kunstart: zum Diskant des 12. Jahrhundert vermögen wir zu unterscheiden, sondern nur eine augenfälligere Darstellung[1]) der gleichen Kunstübung, (des schon im 9. Jahrhundert gebräuchlichen Gegenbewegung-Organum) innerhalb der gleichen Kunstgattung Organum, die sogar noch die Zusammenhänge mit dem Parallelorganum nicht aufgegeben hat.[2])

Es ist ein Organum, das ebenfalls wie das Quintorganum extemporiert wurde, und das dem Einklang, der Oktave und der Quint sein Hauptaugenmerk zuwandte.
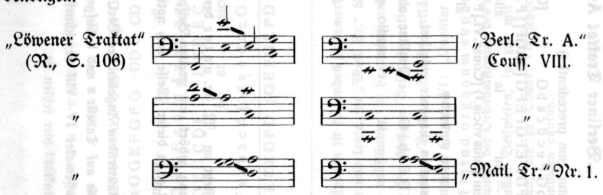
---

[1]) Eine „Reinkultur" — wenn dieser naturwissenschaftliche Terminus gestattet ist.

[2]) „Quiconques veut deschanter" Couss. Hist. 245—46 und Anon. 3: Couss. Scr. I 324 ff „De arte discantandi" Couss. Hist. 262 ff.

Wenn wir nun genauer zusehen, muß es uns auffallen, daß charakteristische Intervallkombinationen des „Mail. Tr." (Berl. Tr. A.) in dem von H. Riemann[1]) in die Reihe der Diskanttraktate übernommenen Schrift: „De organo[1])" des Gui de Châlis vorkommen: z. B. die Quarte als Übergang zur Oktave; das Auftauchen der Undezime und der Duodezime, die in Couss. VIII. des „Berl. Tr. A" mit der starren Konsequenz eines Orgelpunktes erscheinen; ferner sind die vielen Ähnlichkeiten des vom „Berl. Tr. A." vernachlässigten 1. Beispiels des „Mail. Tr." mit den Eigentümlichkeiten der Gui de Châlisschen Ausführungen (Riemann ebenda S. 90 und S. 105) nicht zu übersehen!

Nehmen wir noch hinzu, daß sich im „Berl. Tr. A." (Beisp. Couss. VIII) Parallelstellen in der Technik der Gegenbewegung aufweisen lassen zu dem von H. Riemann als „ganz reinen" Déchant-Traktat bezeichneten „Löwener Tr.": „De organo[2])", so können wir es als erwiesen ansehen, daß die Organumtraktate des 12. Jahrhunderts eine prinzipielle Scheidung von den sog. Diskanttraktaten der gleichen Epoche, die überdies — und gerade die „späten" — fast ausnahmslos mit „De organo" überschrieben sind, nicht benötigen.



Wir fassen zusammen:

1. Eine Entwicklung des Organum der Gegenbewegung zum Parallel-Organum und seine Rückentwicklung zum Organum der Gegenbewegung — also eine förmliche Entwicklungsgeschichte des Organum vom 10. bis zum 12. Jahrhundert — ist nach Vergleichung der Vor-Guidonischen, Guidonischen und Nach-Guidonischen Traktate zu leugnen.
2. Die Organum-Traktate des 12. Jahrhunderts sind von den gleichzeitigen fälschlich jetzt „Diskant"-Traktate benannten Schriften nicht zu trennen, da sie stofflich eine Einheit darstellen.
3. Somit dürfte auch das Wort „Diskant" tatsächlich nichts anderes sein als die lateinische Übersetzung von „Diaphonia".

*

Das wichtigste philologisch-technische Material samt Kommentar folgt nun auf den Tabellen a bis d.

---

[1]) H. Riemann, Geschichte d. Musikth. S. 104—106. Couss. Hist. S. 255 ff u. Scr. II. 191 ff.
[2]) Couss. Scr. II. 494 ff.

„Mail. Traktat“	„Berliner Traktat A“	Rekonstruktionen
ad Couss. IV) . . b ia ad Couss. V) . . a FCDECC lu ia ad Couss. VI) . . . a c d c a b G lu ia	vox copulatur cum precedenti.[1]) [Couss.IV.] c a b G F e c d c a b G [Couss. V] C D F D F' E F G F E F G [GAGF] ‖ F a c G F | a F C D C Ç Alle — lu ia alle lu ia Per disjunctionem ipsius vocis.[2]) [Couss. VI.] F d[3]) c G b | a c d c a b | G al le lu ia Mediis vocibus quae mutantur diatesseron si sunt in diapente videlicet c G F G D | E C D F a b | G Alle lu ia Qualiter ab utroque principio et medio et medio vel istud organum superius[4])	Couss. V F a c G F | a F C D E C G C D F D F | E F G F E F G[1])
	[1]) Dieser Satz steht im „M. Tr.“ unter dem ersten Beispiel. [2]) Die Bemerkung gehört zum zweiten Beispiel (rechts oben); im „M. Tr.“ ist er in dieser Weise auch notiert. [3]) a? [4]) Ueber die erläuternden Angaben des Berl. Tr. A: vgl. Seite 224 und 225. Die auf Tabelle a und b aufgenommenen Beispiele sind bei Coussemaker IV—VIII bezeichnet. I—III stehen dort vor dem Traktat! hier fehlen sie.	[1]) Betreffs der Grundlagen der Rekonstruktion siehe Tab. b c.

„Mail. Traktat“ Fortsetzung

ad Couss. VII: E (ist unrichtig und schon Riemann aufgefallen, Mth. S. 94.)

ad Couss. VIII [1])

{ a c d a c { E C D
{ Jus - - - tus { pal - - - ma

{ C c d (das letztere „d“ ist
{ flo bit (im „Berl. Tr. A“ versehentlich fortgeblieben.)

♮.

„Berliner Traktat“ Fortsetzung

[Fol. 48 verso]

[Couss. VII] c a c d b | a c d c G | FD CD F̲
alle - - - lu - - - - ia

[Couss. VIII] a c d a c d F c G a c ▌c G E C | D E C A ▌|
[a G G E F G F G DD C CD EF G | G E G A] |
Justus ut pal | ma |

C a G | a c G E G F a c ∀ ▌a c G a c a | b a c d e ▌♮ c a
[F E D | D C D E D C D E D D E D E C E | G a c Ga E f E]
flo re bit et sicut | ce

G D E G a F a c b a c d ▌| d e c d a c G E | G a c a c d
[D F E G E F E C E D F D | G E F G E F D E | C D E F E D]
drus [1])

Rekonstruktionen

Couss. VII

c a c d b | a c d c G | F D C D F
C D F D F | E F G F E | F G A G F

---

[1]) Atemzeichen setzt der „Mail. Tr.“ bloß bei Couss. VIII, = die ▌ Striche in der rechten Nachbarkolonne.

[1]) Zu den Beispielen ist folgendes zu bemerken: Im „Berl. Tr. A“ ist das erste und letzte, im „Mail. Tr.“ bloß das erste Exempel (Couss. IV) vollständig, d. h. cantus und Organalstimme sind vorhanden. Die übrigen Beispiele notieren bloß eine Stimme. Der Kopist des „Berliner Tr. A“ erklärt die Einzelstimmen als organum: ad Couss. VI: „Qualiter ab utroque principio et medio vel i s t u d o r g a n u m s u p e r i u s.“ – Der cantus firmus, der unter der Organalstimme des ersten „Alleluja“ steht, gehört zu allen Beispielen, (u. zw. mit Elision der 4 letzten Tonbuchstaben, die zu Couss. VII gehören; Couss. VIII hat einen selbständigen cantus.)

„Mail. Traktat" Fortsetzung

Couss. 14.

contingit
contingit

„Berliner Traktat A" Fortsetzung

Significatum organi aliud naturale aliud remotum a natura. Naturale est illud cui vicissim duo immediata c o n t i n g u n t eidem esse et non esse sub organo. videlicet diapente et diatesseron. veluti homini cui vicissim c o n t i n g u n t eidem esse et non esse duo immediata sub animali videlicet sanum et egrum. Remotum a natura est cui nullum alterum contingunt esse, utpote instar animalis.

Die so ergänzten Organumbeispiele beanspruchen an zwei Stellen Korrektur, u. zw. macht

I. Couss. V folgende Konjektur im o r g a n u m nötig: Die undefinierbaren Notenzeichen ⎾ ς am Ende der Stimme werden durch Gegenüberstellung der Organalstimme und des cantus des „Mail. Tr." und des „Berl. Tr. A", u. zw.:

der letzten 4(5) Noten des cantus (Mail. und Berl. Tr. A): G F E F G
" " " " organum (Berl. Tr. A) : C D ⎾ ς
" " " " organum (Mail. Tr.) : C D E C (C)
K o n j e k t u r : C D E C G

als E und G festgestellt. Dadurch ergibt sich die „Disjunction" sehr deutlich, außerdem der normale Einklang als Abschluß des Organum (vgl. Tab. a).

II. Couss. VII: (cantus firmus) benützt die dem cantus Couss. IV angehängten freistehenden Tonbuchstaben als Schlußnoten, u. zw. mit Elision des einen G, das zum Verständnis der Anknüpfung doppelt gesetzt wurde (vgl. S. 224).

III. Couss. VIII: Der cantus fehlt im „Mail. Tr.", im Gegensatz zum „Berl. Tr. A", dadurch wird das Beispiel dort wertlos.

Organumbeispiele a. d. Versteil des „Mail. Traktates"	(Coussemaker)	Organumbeispiele a. d. Versteil des „Berl. Tr. A" (Manuscript)	Berichtigungen
a F G a E D		a F Ga | E D	a F G *D* E D
D F C A C D		D F CA | C D	D F C *D* C D
Hoc est exemplum	Hoc est ex - - em-plum	Hoc est e | xem plum	Textunterlegung
F G a c G F a b G		F G ac | GF ab G	
F ED C D F D F G		F E DC | DF DF G	Textunterlegung! M: Silbe „plum" muß unter Einklang G stehen!
Dic-tae re-i ex-em-plum	Dic-tae rei ex - - em - - plum	Dic tae rei | e xem plum	
d c a b G a CD F a c d		d c a b G E c DF ac d	*E C D* d c a b G *E G a* F a c d
D F a F D E GA F E F D		D F a F D E G A F EF D	D F a FD E *C D* F E F D *G A*
Ex- - em- - plum rei dic - tae	Ex - - em - plum rei dic - tae	E xem plum re i dic te	Textunterlegung! Text unklar!
e c d a G c d e c a		e c dc G c de c a	
E G a F G F G E G a		E G af G F GE G a	
Ex-em-plum dictae rei	Ex-em-plum dic - - tae rei	E x em plum dic te re i	Textunterlegung! Beispiel entspricht nicht dem Text! Außerdem: | M: $\frac{a}{F}$ | Berl. A: $\frac{c}{f}$ | Riemann: $\frac{a}{D}$
F d c G F a c		f d c G F a c	F d c *d* f *d* c
F a c d f d c		F a c d f d c	F a c *G* F *a* c
Dictae rei exemplum	Dic-tae re - i ex - em-plum	Dic te re i e xem plum	Textunterlegung!

Zur Biographie Johann Adam Reinken's

Von

Wilhelm Stahl, Lübeck

Johann Adam Reinken, einer der führenden Meister der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, hat das biblische Alter von fast 100 Jahren erreicht. Anfang und Ende dieses langen Künstlerlebens waren in Dunkel gehüllt, und erst in der Neuzeit ist es gelungen, mancherlei Irrtümer und Unklarheiten zu beseitigen.

Auf dem Titelblatt seines Hortus musicus nennt Reinken sich „Daventriensis", und man hat deshalb lange Zeit als seinen Geburtsort die niederländische Stadt Deventer genannt. Noch Robert Eitner, der sich um die Erforschung der Lebensgeschichte Reinkens verdient gemacht hat[1]), wiederholt diese zuerst von Mattheson gemachte Angabe. J. C. M. van Riemsdijk, der 1886 im Auftrage des Vereins für nordniederländische Musikgeschichte den Hortus musicus neu herausgab, unterzog die Kirchenbücher in Deventer einer genauen Durchsicht, auffälligerweise ohne das geringste Ergebnis. Endlich wurde dann in neuster Zeit durch die Forschungen von M. E. Houck[2]) festgestellt, daß Reinken am 27. April 1623 zu Wilshausen im Niederelsaß das Licht der Welt erblickte.

Von Deventer, wohin sein Vater 1637 übergesiedelt war, ging Reinken nach Hamburg, um bei Heinrich Scheidemann Theorie und Praxis der Tonkunst zu erlernen und später der Nachfolger seines Lehrers als Organist der Katharinenkirche zu werden.

Als er nach vielseitiger und erfolgreicher Lebensarbeit am 24. November 1722 die müden Augen geschlossen hatte, wurde seine Leiche nach Lübeck überführt und hier in der Katharinenkirche bestattet. Das Wochenbuch der Katharinenkirche berichtet darüber:

„1722 7. Dez. Ward der alte Johan Adam Reincken, gewesenen Organisten der St. Catharinen-Kirchen in Hamburg in sein Grab beygesetzt."

Mattheson nennt in seiner „Ehrenpforte" den Wunsch Reinkens, in Lübeck beerdigt zu werden, ein „sonderbares Begehren", und der Irrtum Walthers, der in seinem Lexikon angibt, Reinken habe seine letzte Ruhe in der Hamburger Katharinenkirche gefunden, in der er so lange in Ruhm und Ehren gewirkt hatte, ist leicht erklärlich. Bis in die neuere Zeit hinein hat man das Auffällige der Überführung, für die man keinen Grund finden konnte, hervorgehoben. Die Angelegenheit verliert aber alles Befremdliche und erscheint ohne weiteres verständlich, wenn man die verwandtschaftlichen Verhältnisse Reinkens, auf die schon C. Stiehl hingewiesen hat[3]), betrachtet und der Geschichte seiner Grabstätte nachgeht.

---

[1]) Allgemeine deutsche Biographie 1889, Quellenlexikon Bd. VIII, 1903.
[2]) Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis VI, S. 151.
[3]) Monatshefte für Musikgeschichte XIX 1887, S. 27.

Diese läßt sich in den Steinbüchern der Lübecker Katharinenkirche bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Als erster Eigentümer des im nördlichen Seitenschiff an der Glockengießerstraße zwischen dem dritten und vierten Pfeiler (von Westen, der Königstraße aus gezählt) „achter dem Predigstoll" (der Kanzel, die sich einst am vierten Pfeiler befand) belegenen Grabes wird Hans von Senden genannt. Sein Name ist 1628 „vp dem stehne vmher ihm rande noch tho sehende gewesen." Nach seinem Tode kam das Grab durch Erbschaft zunächst an seine Tochter Anna, verheiratet mit Johann Elverfeld, und dann an deren Tochter gleichen Namens, verheiratet mit dem aus den Niederlanden (Geldern) eingewanderten Tuchhändler Hinrich Engenhagen (eigentlich Egenhoff). Als der letztere um Michaelis 1627 gestorben war, verkauften die Vormünder seiner Erben mit Wissen und Willen seiner Witwe, der eigentlichen Eigentümerin, das Grab an den Ratsmusikanten („eines Erbarn rades Lutenisten") Eberhard Beute[1]). Die Verkäufer bekennen, daß sie den Kaufpreis, dessen Höhe nicht angegeben wird, „tho fullen genüge Entfangen" haben. Nachdem der Käufer „der Karken gerechticheit alse 20 Mark Lübsch" entrichtet, wurde ihm und seinen Erben am 12. Juni 1628 das Grab zugeschrieben.

Die nächste Eintragung im Steinbuch erfolgte erst 1707, obgleich inzwischen wiederholt Besitzveränderungen eingetreten waren. Beute starb vor 1659, und das Grab fiel an seine Töchter, von denen die eine mit dem Ratszeugmeister David Langhennings, die andere, Maria, mit dem Maler und Werkmeister der Katharinenkirche, Zacharias Kniller (geboren 1611 in Eisleben) verheiratet war. Kniller starb 1675 und wurde in seinem eigenen, 1673 erworbenen, im südlichen Seitenschiff belegenen Erbbegräbnis (Nr. 159) beigesetzt. Sein Epithaph mit dem von seinem Sohne Gottfried gemalten Portrait hängt an der Südwand, rechts vom Haupteingang. Sein Schwager Langhennings folgte ihm bald in die Ewigkeit. 1707 weilten auch beider Frauen, sowie die beiden ältesten Söhne Knillers nicht mehr unter den Lebenden. Als alleinige Erben konnten sich die beiden jüngeren Söhne Knillers, Gottfried (geboren 1646, der bedeutende und berühmte Portraitmaler) und Andreas (geboren 1649, Organist an der Petrikirche in Hamburg) nebst ihrem Vetter, dem Ratszeugwärter Eberhard Langhennings, durch sogenannte Nächstzeugnisse ausweisen. Sie wollten das ihnen gemeinsam gehörende Grab in der Katharinenkirche an „Johan Adam Reincken, Wollmeritierten und Berühmten organisten der S. Catharinen Kirchen in Hamburg", den Schwiegervater von Andreas Kniller (sein Verwandtschaftsverhältnis zu Gottfried Kniller und Langhennings wird in der Urkunde mit dem Ausdruck „Schwager" bezeichnet) verkaufen. Die Verhandlungen wurden nicht, wie Stiehl sagt, von den Brüdern Kniller, sondern von dem allein ortsansässigen Langhennings geführt. Gottfried Kniller, der schon seit 30 Jahren in England weilte, und Andreas Kniller hatten ihm schriftliche Vollmacht erteilt, sie zu vertreten. Zunächst mußte, zur Festlegung der Besitzverhältnisse, das Grab, das im Steinbuch noch auf den Namen Eberhard Beute eingetragen war, seinen drei Enkeln als den „nächstgezeugten" Erben zugeschrieben werden. Nachdem das am 1. Dezember 1707 geschehen war, konnte am folgenden Tage die Umschrift auf Reinken und seine

[1]) Nicht Bent, Bente, Benthe, wie Stiehl gelesen hat.

Erben erfolgen. Die Kaufssumme wird auch diesmal nicht genannt; die Verkäufer erklären nur, daß sie „des Kaufes wegen völlig befriediget" worden seien. Die vom Käufer der Kirche zu entrichtende Gebühr für die Umschrift betrug wie 1628: 20 Mark. Reinken erhielt die „Freiheit, seinen Nahmen und Wappen darauf- hawen zu laßen, wann er will." Von dieser Erlaubnis machte er erst 1710 Gebrauch. Zu Anfang dieses Jahres starb seine Tochter Margarethe Maria, die Ehefrau Andreas Knillers, und wurde in seinem 1707 erworbenen Grabe bestattet. Das Wochenbuch berichtet über diese Beerdigung, für die Stiehl, der auch nur unbestimmt von „einer Tochter" Reinkens spricht, irrtümlich das Grab Knillers nennt:

„1710 23. Januar Wardt Andreas Kniller seine Seel. Frau aus Hamburg in ihres Vaters Johan Adam Reincken Grab beygesetz."

Die Fassung dieser Eintragung bietet keinerlei Anhalt für die Behauptung, die Heimgegangene habe in Lübeck gelebt und sei hier gestorben. Sie war bei ihrem Tode nicht verwitwet; ihr Mann lebte, wie Walther in seinem Lexikon berichtet, in Hamburg als Emeritus noch 1723. Aus Anlaß ihrer Beisetzung erhielt dann der Grabstein die Inschriften, die er noch heute trägt.

Johan Adam Reincken

vor sich und seine Erben

und von Erben zu Erben

Erblich ANNO 1710

Mensch die Zeit wirdt nun baldt kommen
Das du Ruhen wirst ins Grab
Eh dirs Leben wirdt Genommen
Gien dem der dirs Leben Gab

Zwölf Jahre später mußte die Gruft wieder geöffnet werden, um, wie oben berichtet wurde, die sterblichen Überreste Reinkens aufzunehmen. Die Kirche hatte sich 1707 beim Verkauf des Grabes ausdrücklich ihre Gebühr, „wenn dieses Grab geöffnet und Leichen darin beerdiget werden", vorbehalten. Die Abgabe betrug 1710 und 1722 jedesmal 23 Mark 8 Schilling.

In unmittelbarer Nähe des Grabes, an der nördlichen Außenwand der Kirche hinter dem Kanzelpfeiler hängt eine große Votivtafel, die Reinken 1718 der Kirche gestiftet hat. Das umfangreiche Kunstwerk, das den Blicken des Beschauers durch die in neuerer Zeit für Ausstellungszwecke hergestellten Einbauten zum großen Teil entzogen wird, ist eine Darstellung der Auferstehung Christi mit der Unterschrift

„Jean Adam Reinken haet mit Fleis darnach getracht,
das dieses Kirchen-Stück alhier ist hergebracht
1718"

und dem darunter angebrachten Medaillonbildnis des Stifters:



In dem 1717 angelegten Protokollbuch der Katharinenkirche suchen wir vergeblich nach einer Mitteilung über die Stiftung Reinken's. Auch im Wochenbuch finden sich keine direkten Nachrichten. Sie können hier auch kaum erwartet werden, da Reinken jedenfalls auch die Kosten für die Anbringung des Kunstwerkes getragen

hat, der Kirche also hieraus keine Ausgaben, die der Werkmeister hätte buchen müssen, erwuchsen. Das Gemälde wird aber im Wochenbuch kurz erwähnt bei Gelegenheit einer weiteren Stiftung Reinken's, durch die er für Beleuchtung des Bildes in den Abendstunden Sorge tragen wollte:

„1718. 25. Juli von Johan Adam Reincken, Organisten der St. Catharinen Kirchen in Hamburg, welcher eine Schilderey von der Aufferstehung Christi dieser St. Catharinen Kirchen Verehret hat, und dabey einen Messings Arm (und zwar neben [gegen] über an den Cantzel Pfeiler) setzen laßen, worauf die Kirche inskünftig Jährlich daß Licht halten soll, zu dehm ende er dazu an der Kirchen gegeben 100 Mark."

Aus dieser Eintragung geht unzweideutig hervor, daß das Gemälde 1718 dort angebracht worden ist, wo es sich noch heute befindet, daß es seinen Platz, der vom Stifter offenbar mit Rücksicht auf die Nähe des Grabes gewählt wurde, nicht verändert hat. Die Nachricht, daß es an der Orgel gehangen habe, entbehrt jeder Begründung. Diese Stelle hätte in der Hamburger Catharinenkirche wohl in Frage kommen können; in Lübeck fehlten die direkten Beziehungen des Künstlers zu seinem Instrument. Es scheint hierbei auch die irrtümliche Meinung mitgesprochen zu haben, es handle sich bei dem ganzen Bildwerke nur um ein Portrait Reinkens. Sie hat auch wohl Stiehl beeinflußt, der in seinem Lübeckischen Tonkünstlerlexikon von einer Umschrift des Bildes spricht. Übrigens wurde die Orgel der Katharinenkirche, die im südlichen Seitenschiff zwischen dem zweiten und dritten Pfeiler aufgestellt war, schon 1624 abgebrochen. Von einem Neubau ist in den Kirchenbüchern nirgends die Rede, wie auch unter den Angestellten weder Organist noch Bälgentreter erwähnt werden.

Als Reinken die Bildtafel für die Katharinenkirche malen ließ, stand er in dem hohen Alter von 95 Jahren. Sein Portrait zeigt wesentlich jüngere Züge; es muß also die Kopie eines früher angefertigten Originals sein. Ob das letztere ein Werk Gottfried Knillers gewesen sein könnte? Diese durch die Familienbeziehungen nahegelegte Vermutung wird von einem gründlichen Kenner der Kunst Kniller's als durchaus möglich bezeichnet und auch durch des Malers Lebensgeschichte gestützt. Bevor er um 1675 nach England ging, wo er zu hohen Ehren gelangte, hat er gerade in Hamburg viele Bildnisse gemalt. Eine Reproduktion des Portraits Reinken's ist der Neuausgabe seines Hortus musicus vorangestellt.

Bei der allgemeinen Unsicherheit der Orthographie in früheren Jahrhunderten, die auch in den Eigennamen viele Schwankungen aufweist, wäre es aussichtslos, feststellen zu wollen, ob „Reinken" oder „Reincken" die richtigere Fassung ist. Mattheson hebt zwar ausdrücklich hervor, daß der Meister sich „Reinken" geschrieben habe, doch sind auch autographe Niederschriften mit „ck" nachweisbar. Walthers Lexikon hat „Reincke"; aber aus den Quellen geht klar hervor, daß das Schluß-n nicht als Flexionsendung anzusehen ist, sondern zu der Grundform des Namens gehört. Der erste Vorname kommt in drei verschiedenen Formen vor: französisch (Jean), deutsch (Johann) und holländisch (Jan). Die zuerst genannte hat nach der endgültigen Feststellung des Geburtsorts an der Grenze des französischen Sprachgebiets verstärktes Anrecht darauf gewonnen, als die ursprüngliche anerkannt zu werden.

Die Entwickelung des „Stile Recitativo"

Von

Charlotte Spitz, Berlin

Kaum bei einer andern Kunstgattung sind der Wurzelfäden so mannigfache und schwer entwirrbare, wie bei der Oper; einmal führen sie zurück über das Mittelalter in die Antike, soweit das Vorwiegend-dramatische Moment für ihre Entstehung maßgebend war. Der Orientierung an diesen Richtlinien kam dann eine andre Bewegung entgegen, die ihre treibende Kraft aus dem Umschwung schöpfte, der sich um 1600 in der prinzipiellen Fundierung der musikalischen Ausdrucksmittel vollzog. Die Errungenschaften Okeghem's und seiner Schule blieben nicht mehr maßgebend für den — um 1600 zuerst eng begrenzten — Kreis der Florentiner Reformatoren. Sie bezweckten bekanntlich eine Auflehnung gegen den gebundenen, im 16. Jahrhundert zu höchster Vollendung gediehenen, kontrapunktisch-polyphonen Stil der Kirchen- und weltlichen Madrigalmusik zu Gunsten eines frei deklamierten Sologesanges, der Monodie. Für diese Art des Gesanges prägte die Zeit den Namen „nuovo stile", dessen bedeutendste Vertreter J. Peri und G. Caccini wurden. Und hier, in diesem nuovo stile — dem stile recitativo, oder rappresentativo, wie man ihn zunächst nennt — liegt eine der wesentlichsten Wurzeln und für ihre ganze Entwickelung bedeutsam bleibende Triebkraft der Oper — oder besser, im Sinne des 17. und 18. Jahrhunderts gesprochen: des „dramma per musica". Den Schwerpunkt im Musikdrama verlegen diese Florentiner Meister in das Rezitativ, als innere Stütze und Wertmesser des Kunstwerkes. Wohl gemerkt ist dies eines der leitenden Prinzipien dieser neuen Gemeinde, ohne daß sie annähernd schon ihren Forderungen in der Praxis gerecht wurde. Man muß sich hüten, den Begriff „stile recitativo" zu eng zu fassen und etwa vergleichsweise nur an solche Rezitativstrecken denken, wie wir sie im Gegensatz zur geschlossenen Arie in den Opern des 18. und auch noch des 19. Jahrhunderts bis zu Wagner hin kennen; sondern er verkörpert in seiner ideellen Vollendung für die Florentiner Camerata die weitgehendste Möglichkeit, packend und wahrheitsgetreu dramatische Affekte durch das Mittel des Sologesanges wiederzugeben.

Im Jahre 1600 erschienen, mit als die ersten in sich geschlossenen Vertreter der Gattung zugleich zwei Kompositionen der von dem Dichter Rinuccini verfaßten „Euridice", und zwar waren die Komponisten eben Peri und Caccini. Heut, wo die Distanz zu den damaligen Stilproblemen eine größere ist, erscheinen die beiden Formgebungen als die Blüten des gleichen Stammes, mit nur unerheblichen Abweichungen, jedenfalls durch keine prinzipielle Verschiedenheit gekennzeichnet. Es liegt diesen Florentiner Reformatoren, wie es das Vorwort zu Caccinis „Nuove Musiche" (1602) besagt, als das Wesentliche des neuen Stiles zuerst die prägnante Wiedergabe des poetischen Vorwurfes, die favella, am Herzen, deren rhythmische Fassung unter vorwiegend deklamatorischem Gesichts-

punkt zu gestalten sei, und bei der die rein musikalisch-klangliche Wirkung erst in zweiter Linie mitzusprechen habe. — Das feste Anklammern an den Text hatte als wesentliches Stilmerkmal dieser Periode ein unfreies Kleben am Reime zur Folge, das sich in breiten, oft zu ausgedehnten und fast stereotyp wiederkehrenden Kadenzen bei jedem Reime bemerkbar machte. Diese Eigentümlichkeit durchzieht die rezitativischen Stellen noch ganz stark und gibt ihnen einen mehr oder weniger ariosen Anstrich. Überhaupt kann hier von einer stilistisch durchgeführten Scheidung zwischen reinem Rezitativ und Arie — in unserem heutigen Sinne — noch nicht gesprochen werden. Daß in diesen Werken oft streckenweise das Mittel des neuen Stiles noch spröde und ungelenk gebraucht wird und diese Stellen teilweis für einen auf dem Gebiet bereits weiter gereiften Geschmack nicht mehr genießbar sind, ist nicht so sehr wichtig und bedeutsam für ihre stilistische Wertung, als die gelegentlich schon mit überraschender Sicherheit — in der Diktion, wie vor allem auch in der harmonischen Auffassung — behandelte Linie des Rezitatives. — Eben die neue Einstellung gegenüber der Gesangsmusik, die das polyphone Zusammenarbeiten der einzelnen Stimmen ablehnte und das Schwergewicht auf die eine rezitierende Stimme legte, mußte notwendigerweise zu einer neuen — und in ihren Möglichkeiten unübersehbaren — Ausbeutung des harmonisch-akkordischen Baues führen. So wenig die Florentiner Reformatoren ursprünglich an eine durchgreifende Neu-Orientierung und Umwertung auf rein musikalischem Gebiet gedacht hatten, brachte doch der Verlauf der Entwicklung mit der immer mehr sich ausbreitenden Opernproduktion auch eine für den Stil jeglichen solistischen Kunstgesanges völlig neue Ausschöpfung der harmonischen Mittel. —

Es wurde oben bereits auf die stark ariosen Elemente im Rezitativ hingewiesen; der Sinn dieses Ariosos im Rezitativ hat nun von den Entstehungsjahren der Oper bis hinauf zu der Zeit Glucks manche Wandlungen durchgemacht. In den Frühwerken ist dies ariose Element noch nicht, wie später z. B. in der Blütezeit der Venezianischen Oper, als ein künstlerisches Ausdrucksmittel für sich anzusprechen, sondern muß hier mehr als das Rudiment eines anderen Musikstiles angesehen werden, der nicht bewußt und unter besonderen ästhetischen Gesichtspunkten mit den anderen verschmolzen wird; vielmehr ist hier noch die starke Gebundenheit innerhalb einer altgewohnten Formgebung maßgebend.

Von praktischer Bedeutung für die ersten Leistungen auf dem Gebiete des „nuovo stile" wurde gleichfalls das bereits oben erwähnte Werk G. Caccinis, das in seinen Arien eine Anzahl von Musterbeispielen für den neuen Stil enthält. In dieser Sammlung läßt sich also schon in gelungener Weise die Richtung erkennen, deren erstes Prinzip eben ist, sinngemäße Vertonung des vorliegenden Textes zu geben. Dies tiefere Eingehen auf die einzelne Strophe hat dann dazu geführt, daß häufig eine strophisch variierte Form entstand, deren Varianten sich zuweilen auf die Singstimme über einem gleichbleibenden Baß beschränkten. Diese strophisch variierten Stücke stehen den strophisch tongetreu wiederholten, nach dem Sinne der damaligen Reform, als die fortschrittlichen gegenüber. Es muß ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß diese Variierung nicht einem musikalischen Bedürfnis des Komponisten entsprang, sondern mehr als die Frucht theoretischen Raisonnements anzusprechen ist. — Ein charakteristisches Beispiel

für seine Stellung dem zu vertonenden Text gegenüber gibt Caccini in Nr. 3 der genannten Sammlung [1]). Am freiesten behandelt er hier die dritte Strophe; innerlich ungebunden an den Verlauf der beiden ersten, die nur unwesentlich von einander abweichen, enthält diese, bei einem nachdrücklichen Seufzer des Liebhabers, am Schluß ein freies Einschiebsel von mehreren Takten, das — fraglos berechtigt — den einheitlichen Fluß verstärkt.

Es wird sich zeigen, daß mit der Zeit die wesentlichen, von Florenz ausgehenden Errungenschaften, soweit sie eine packende dramatische Wiedergabe durch den Sologesang im Auge hatten, ungefähr hundert Jahre später in ihrem Schwergewicht fast gänzlich sich verschoben — und zwar aus dem Rezitativ in eine besondere, im Folgenden noch näher zu bestimmende Ariengattung übergingen.

In den ersten zehn Jahren seiner Entwickelung erlebt nun der „stile recitativo“ einen ganz starken und plötzlichen Aufschwung. Mit Monteverdi bricht eine neue Periode auf dem Gebiet des Musikdramas an; mit ihm sind eigentlich — ausgeführt oder im Keime — schon irgendwie alle späteren Möglichkeiten gegeben, die die Geschichte der Oper für die Gattung zu verzeichnen hat. Muten die Rezitative der Perischen Euridice vielfach kindlich und künstlich konstruiert an, trotz einer gelegentlich feinen Einfühlung in den Text, so wirken Stellen, wie die Erzählung der Botin im 2. Akt des Monteverdischen Orfeo in absoluter Schlagkraft und Größe. Hier, sieben Jahre nach dem Erscheinen der beiden Euridicen von Peri und Caccini, sehen wir den neuen Stil bereits mit reifer und sicherer Hand in das weite Gefüge eines wahren Musikdramas eingestellt. Hier sind es keine äußerlich gebundenen Merkmale mehr, hier ist die innere Bestimmung des „stile recitativo“ in ihrer tiefen Bedeutung für den Musik-Dramatiker erfaßt, dem mit dem neuen Mittel zuvor ungeahnte Möglichkeiten zur charakteristischen Personenzeichnung, wie zu feiner psychologischer Motivierung gegeben sind. Ein Beispiel eines freidaherschreitenden, von höchstem seelischen Ausdruck belebten Gesangsstückes Monteverdischer Kunst ist das für einen Teil der gesamten Opernproduktion des 17. Jahrhunderts grundlegend gewordene „Lamento d'Arianna“ aus der sonst verloren gegangenen gleichnamigen Oper Monteverdis [2]). Wie oben schon darauf hingewiesen, mußte das Rezitativ seiner eminent dramatischen Bedeutung nach, bei einer wahrhaft genialen Erfassung seiner Wesensart, auch eine freie und neue Gestaltung des harmonischen Baues mit sich bringen. Es lag nun in der Natur der Sache, daß auch auf diesem Gebiet Monteverdi als Erster grundlegend wurde. Ihm war ein kühner Griff in der Harmonik von seinen Madrigalschöpfungen her vertraut; die freieintretende Septime, die ihm von Artusi so verargt wurde, wußte er mit Sicherheit auch dem rezitativischen Gesang einzuverleiben. An Kühnheit der Modulation, an Ausdruckskraft der chromatischen Rückungen, wie an der mit fast verblüffender Sicherheit behandelten Deklamation, bringt das „Lamento d'Arianna“ für das Rezitativ wesentlich Neues. — Das Fundament der Monteverdischen Musikdramatik wird nun die Basis für die in Venedig emporstrebende Opernschule, die um die Mitte des Jahrhunderts der Gattung zu höchster Blüte verhilft.

[1]) Giulio Caccini, Le Nuove Musiche, Florenz 1602, Aria terza.
[2]) Vergl. Kretzschmar: Geschichte der Oper Leipzig 1919, Seite 63 f.

Ehe wir aber diesen Aufschwung verfolgen, muß einer Parallelentwicklung gedacht werden, die für den „stile recitativo" von lebensvoller und nachhaltiger Bedeutung wurde, und die ihrerseits wieder auf dem Felde des Rezitativstiles reife Frucht getragen hat. Die Stellung, die die römische Oper der Jahre 1600 bis 1647 in der Gesamtentwicklung des Musik-Dramas einnimmt, ist zum ersten Mal von Hugo Goldschmidt, und zwar in weitem Umfang, festgelegt worden. Wie aber die römische Schule in ihrer stilreinsten und genialsten Verkörperung innerlich und entwicklungsgeschichtlich mit der im allgemeinen zu isoliert betrachteten Venezianischen Blütezeit zusammenhängt, wäre wert, einmal der Gegenstand eigener stilkritischer Untersuchung zu werden. —

Im „San Alessio" des Stephan Landi, 1637 in Rom aufgeführt, wird eine Höhe seelisch bewegter, echt empfundener und mit starkem künstlerischen Vermögen gestalteter Gesangskunst erreicht, die mit zu dem Wertvollsten und in sich Unvergänglichen des älteren stile recitativo gehört. Inwieweit von hier aus eine mittelbare Beeinflussung auf Cavalli, den venezianischen Meister des Rezitatives, ausgegangen sein mag, liegt dem heutigen Stand der Forschung noch verdeckt. Die schon von anderer Seite mehrfach angeregte Vermutung, daß Monteverdi in den Jahren, die zwischen dem Orfeo und seinem Spätwerk der „Incoronazione di Poppea" liegen — also zwischen 1608 und 1642 — die römischen Werke eines genaueren Studiums unterzog, das nicht ohne tiefere Wirkung auf das eigene Schaffen blieb, hat viel für sich. In diesem Falle nun wäre eine frühe Bekanntschaft Cavallis mit den Römern leicht begreiflich, da Monteverdi sein Lehrer war.

Bei Landi ist es nicht eine gelegentlich feine Ausdeutung der Situation, mit Hilfe harmonischer Mittel oder eine für sich freie, überzeugende Wendung in der rezitierenden Stimme; es ist bereits die vollkommen freie, sichere Gestaltung eines künstlerisch erfaßten Vorwurfes. Hier ist ein Geist am Werk, der aus dem in ihm ruhenden Schatz aller Ausdrucksmittel frei und einsichtig zu verfügen weiß. — Was früher als akademische Gebundenheit anmutete, wird hier ein freies, notwendiges Korrespondieren mehrerer Klangfolgen. Gesangstechnische Möglichkeiten, wie das Portamento der Stimme werden ausgenutzt, Kontraste sinnvoll gegeneinander abgewogen. In den Rezitativen des „San Alessio" zeigt sich der „stile recitativo" in klassischer Reinheit und Vollendung.

Es mag stilistisch interessant sein, daß das — im Allgemeinen als typisches Merkmal Cavallis und seiner Schule — angenommene eindrucksvolle Arbeiten mit Dreiklangsintervallen, auch bereits an den gegebenen Stellen bei Landi zu finden ist; so z. B. bei dem Erscheinen des Engels in II. 5[1]). Es soll nun an dieser Stelle damit nicht etwa ein Einwand gegen das tatsächliche Bestehen jener stilistischen Eigentümlichkeit der Cavallischen Epoche erhoben sein; nur soll noch einmal darauf hingewiesen werden, wie eng ineinanderverschlungen das Fadengewebe der einzelnen, sich gegenseitig berührenden und beeinflussenden Schulen und Persönlichkeiten ist. Der Unterschied zwischen dem Vermögen Landis und Cavallis auf dem fraglichen Gebiet ist weniger ein Wertunterschied, als

---

[1]) Vergl. Hugo Goldschmidt: Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig 1901, S. 229 f.

der des persönlichen Stiles, der seine Wurzeln in den individuell verschiedenen Temperamenten zu haben scheint. Landi ist der Abstraktere, mehr nach innen Gekehrte, Cavalli der Dramatiker par excellence, der das Rezitativ in seiner dramatischen Bedeutung ausschöpft, wie es nach ihm kein Einziger der venezianischen und neapolitanischen Schule mehr getan hat. Ein charakteristisches Beispiel für die weite Anlage des Cavallischen Rezitatives bietet das Rezitativ der Creusa ein Bruchstück aus der „Didone", die 1641 erschien[1].)

Was im Voraufgehenden flüchtig über die Wandlung gesagt wurde, die das ariose Element in seiner Bedeutung für das Rezitativ durchmachte, läßt sich an diesem Beispiel leicht erhärten. Ist es in den Rezitativen Peris noch bedingt durch eine Unfreiheit und strenge Gebundenheit an die korrespondierenden Reimschlüsse, so bezweckt Cavalli mit seinen ariosen Beimischungen gerade eine Betonung der freien, um jeden Formzwang unbekümmerten Deklamation. Dort, wo der Affekt eine breitere Linienführung verlangt, setzt bei ihm die bewußte Ausnutzung der musikalischen, vor allem der gesanglich melodischen Mittel im großen Flusse des Rezitatives ein — selbstverständlich dem Gebote guter und überzeugender Deklamation in erster Linie gehorchend.

Von der Schlagkraft seiner Deklamation ist bei Cavalli auch ein gut Teil in seine Arien übergegangen, deren formale Gliederung in diesem Zusammenhange nur insoweit interessiert, als eben der freie stile recitativo nun seinerseits in das geschlossene Gebilde innerhalb der Oper eindringt und seine Bedeutung mit prägen hilft. Es scheint mir, als habe die sich — im Gegensatz zur formalmusikalisch betonten Arie des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts — herausbildende dramatische Charakterarie in diesen Stücken Cavallischen Geistes ihren Ursprung. Eines der eindrucksvollsten Beispiele dafür ist der Gesang der Medea im 2. Akt des „Giasone" von Cavalli[2]). Bei Cavalli erfüllt sich der stile recitativo in seiner tiefsten Bedeutung; diese Höhe ist in der italienischen Oper nie wieder erreicht worden, bis Gluck auf das alte Gut zurückgriff. Nachdem sie einmal überschritten ist, beginnen bereits in den folgenden Jahren Stilelemente das Übergewicht in der Oper zu erhalten, die in einem gänzlich anderen Boden wurzeln.

Der musikalisch formale Gesichtspunkt wird stärker maßgebend, und ferner bewirken noch andere für das Wesen des Musikdramas lebensbedingende Faktoren einen bedeutenden Umschwung in der gesamten künstlerischen Orientierung. Daß hier die Frage der Opernstoffe und ihrer mehr oder minder wertvollen dichterischen Verarbeitung in ihrer ganzen Folgenschwere ins Gewicht fällt, soll an diesem Platz nur angedeutet werden. Wie bedeutsam dieser Faktor für die Opernentwicklung wurde, hat Kretzschmar wiederholt betont[3]). Wichtiger für den Rahmen dieser Ausführungen ist der Umstand, daß und wie sich vor Ablauf eines Menschenalters nach der Schaffensperiode Cavallis die Stilelemente dieser Kunstepoche in einer anderen — von ihrem eigentlichen Schwerpunkt verschoben — wiederfinden. Gemeint ist hiermit jene Erscheinungsform der Oper, die man — nach ihrem Zentrum — die neapolitanische, genauer die erste

[1]) Kretzschmar: Geschichte der Oper 1919, S. 93 f. [2]) Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XII (Die Oper, 2. Teil). [3]) Kretzschmar a. a. O.

neapolitanische Schule zu nennen pflegt, und als deren Haupt man im Allgemeinen A. Scarlatti anspricht. Es ist vielleicht gut, dem Folgenden vorauszuschicken, daß es sich hier, wie fast stets, wenn ein Name für eine bestimmte, ihren Merkmalen nach festumrissene und in ihrem Zeitverlauf festgelegte Kunstrichtung schlechthin als der Ausgangs- und zugleich Angelpunkt dieser Epoche genommen wird, um entwickelungsgeschichtlich vorbereitete, im Einzelnen tatsächlich oft schon vorweg genommene Erscheinungen auf den in Frage kommenden Gebieten handelt. Erst ihre Festlegung zum Typischen in der Formgattung, in der sie zutage treten — hier im Musik-Drama —, die gewöhnlich durch das Haupt einer neuen Schule geschieht, vollzieht den prinzipiellen Bruch zwischen beiden Kunstepochen. In unserem Falle nun hatte sich der Gegenschlag zu den ursprünglichen Ausgangspunkten des Musikdramas bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit dem immer stärker eindringenden, rein musikalisch-virtuosen Moment geregt. Es drang in alle Gebiete der Oper ein, befruchtete bestimmte Teile der Gattung in starkem Maße, wie z. B. die Ouvertüre und Sinfonie, wurde aber in fast noch größerem Umfange den vokalen Teilen des Musikdramas verhängnisvoll.
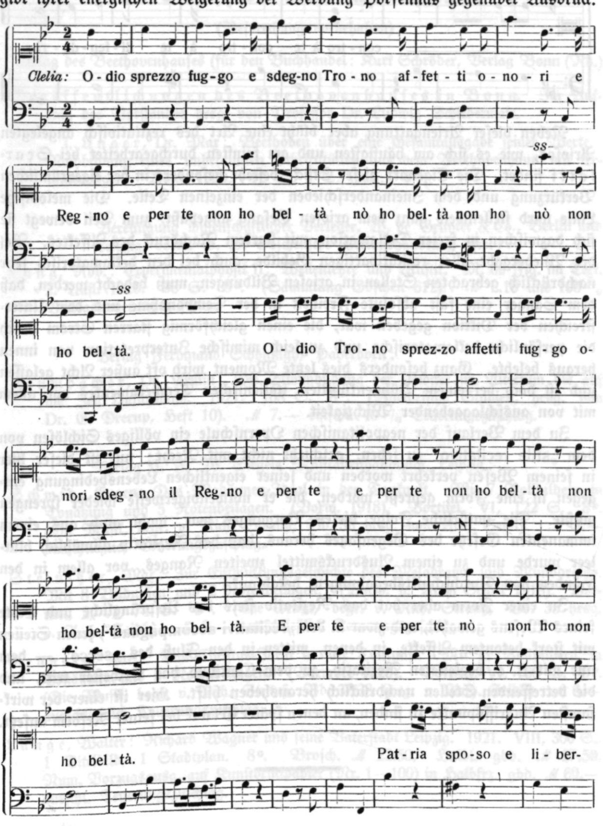
War die geschlossene Gesangsform selbstverständlich immer ein wesentlicher Bestandteil der Oper, so strebte die Entwickelung des ausgehenden 17. Jahrhunderts von der Freiheit und Mannigfaltigkeit der Bewegung innerhalb der Form immer mehr zu ihrer Festlegung und Schematisierung, sowohl der Instrumental-, wie der Vokalformen, unter denen vorwiegend die solistische zu verstehen ist. Es ist nun mit Unrecht behauptet worden, daß eben diese Verschiebung des Kernpunktes in der Oper, vom vorwiegend Musik-Dramatischen hin zum Musikalisch-Virtuosen ein vollkommenes Verschwinden der dramatisch bewegten Kunst bedeute, eine Tatsache, auf die Kretzschmar immer wieder hinweist[1]). Freilich mußte, nachdem die Ausdrucksmöglichkeit für alle Leidenschaften und Konflikte vorwiegend in der Arie gesehen wurde, das dramatisch wirkungsvolle Rezitativ im Allgemeinen — Ausnahmen waren zu jeder Zeit zu finden — seine eigentliche Lebensbedeutung einbüßen; aber die in ihm verkörperte musikdramatische Kraft, die Ausdrucksprägnanz, ging mit ihren wesentlichen Stilmerkmalen nicht verloren. Diese erhielten sich vor allem in den markanten Intervallsprüngen, die zur charakteristischen Wiedergabe bestimmter Affekte, in Verbindung mit gewissen harmonischen Rückungen sich in einer bestimmten Ariengattung auch fernerhin zeigen. Dies ist die bereits oben erwähnte Gattung, die man als dramatische Charakterarie ansprechen kann.
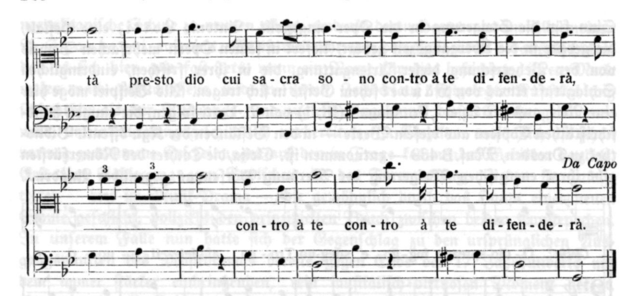
In fast jedem Musikdrama der Jahrhundertwende, schon vor Scarlatti, vor allem aber bei ihm und seinen nächsten Schülern, wird diese Art des dramatischen Sologesanges aufs Höchste gepflegt. In diesen Stücken wird z. B. die ganze Kraft einer Persönlichkeit zum Schutz gegen einen Tyrannen oder auch zu außerordentlichen Befehlen konzentriert. Hier kommt das Drama in der Oper zu seinem Recht. Es ist charakteristisch, daß in diesen Arien im allgemeinen jegliche Koloratur fehlt, oder sie wird in den Dienst der dramatischen Steigerung gestellt.

Gerade um die Jahrhundertwende, sowohl bei den Spätvenezianern, wie bei den Frühneapolitanern, findet man diese dramatischen Charakterarien mit feinem

[1]) Kretzschmar: Aus Deutschlands italienischer Zeit. Gesammelte Aufsätze, Bd. II. S. 137 f.

Sinn für die Steigerung in die Oper eingestellt. Antonio **Lotti**, eine Gestalt, die gerade in die Übergangszeit gehört, liefert in seinen Opern mehrfachen Beweis von der Beherrschung dieser Ariengattung, die in ihrer frischen, eindringlichen Schlagkraft etwas von **Händel**schem Geiste in sich tragen. Als Beispiel möge hier eine Arie aus der Oper „Porsenna" (III, 1) von A. Lotti folgen, die einigen handschriftlichen Copieen aus diesem Werke — in den Beständen der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden, Mus. B 439 — entnommen ist. Clelia, die Tochter des Römerfürsten gibt ihrer energischen Weigerung der Werbung Porsennas gegenüber Ausdruck.





Neben dieser Ariengattung aber blüht eine Art des rezitativisch angelegten Ariosos, wie es sich am häufigsten und am feinsten durchgearbeitet bei Scarlatti findet. Die Eigenart dieser Stücke besteht besonders in der eigentümlichen Verkürzung und dem Ineinanderschieben der einzelnen Teile. Die melodische Linie wird stellenweis ganz dem ariosen Gesang angepaßt, zum Teil bewegt sie sich dazwischen in freier Deklamation, mit starkem Nachdruck des Affektes. Bei der Wiedergabe aller rezitativartigen Gebilde, auch bei den deklamatorisch sehr nachdrücklich gebrachten Stellen in ariosen Bildungen, muß bedacht werden, daß dem Sänger eine fast absolute Freiheit in der Temponahme und dem Unterstreichen der Diktion gegeben war, die einen gleichförmig starren Strom durch die persönliche deklamatorische und zugleich mimische Interpretation von innen heraus belebte. Ganz besonders dies letzte Moment wird oft außer Acht gelassen und ist doch bei einem Bühnenkünstler italienischen Temperamentes vor allem mit von ausschlaggebender Wichtigkeit.

In dem Verlauf der neapolitanischen Opernschule ein völliges Sichlösen von dem „stile recitativo“ zu sehen, geschieht nicht mit Recht; nur ist dieser hier in seinem Wesen verkehrt worden und seiner eigentlichen Lebensbedingung entgegen in eine Form gepreßt worden, die er notwendigerweise wieder sprengen mußte. Die natürliche Folge dieses Vorganges war, wohl auch aus einem immanenten Gesetze des Gegensatzes heraus, daß das Rezitativ allmählich blutleer wurde und zu einem Ausdrucksmittel zweiten Ranges, vor allem in den Händen von Durchschnittsbegabungen, herabsank.

In einer Form aber hat das Rezitativ stets das Ursprüngliche und Echte seines Wesens gewahrt, und zwar in den „recitativi accompagnati“, jenen Stellen mit stark betontem Affekte, in denen, mitten in den Fluß des „secco“ — dem nur mit B. c. begleiteten Rezitativ, zu dem Continuo das Orchester tritt, und die betreffenden Stellen nachdrücklich herausheben hilft. Hier ist einer der wirksamsten Angriffspunkte zu finden, an denen später Gluck bei seiner Reform ansetzt.

Eingesandte Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Verlag des Beethovenhauses (für den Buchhandel: Kurt Schröder, Verlag Bonn (Rh.)

Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Im Auftrag des Vorstandes hrsg. von Professor Dr. Ludwig Schiedermair.

I. Unger, Dr. Max: Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstückes aus dem Beethovenhaus mit Erläuterungen. Bonn 1920. 12 S., 4 S. Facs. 4°.

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. W. de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig, vorm. G. J. Göschensche Verlagshandlung usw.:

Lang, Rob.: Experimentalphysik II: Wellenlehre und Akustik. M. 69 Fig. im Text. 2. Aufl. 1920. 96 S. 8°. (Sammlung Göschen 612). M 2.10 und 100% Verlegerteuerungszuschlag.

Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn:

Krumbacher, Dr. Armin: Die Stimmbildung der Redner im Altertum bis auf die Zeit Quintilians. 1921. 108 S. 8°. (Rhetorische Studien, hrsg. von Dr. E. Drerup, Heft 10). M 7.— einschl. 40% Teuerungszuschlag.

Verlag C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig:

Schmitz, Eugen: Das Madonnen-Ideal in der Tonkunst. Mit 7 Vollbildern in Tonätzung und 5 Notenbeilagen. (Vorw. 1918). Vortitel, VI, 122 S. 8°. (Die Musik, begr. v. Rich. Strauß, Bd. 36 hrsg. von Arth. Seidl). M 3.— ausschließlich Teuerungszuschlag.

Steinitzer, Max: Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams. Mit 8 Bildnissen und 2 Notenbeilagen. (Vorw. v. Arth. Seidel 1918). Vortitel, 2, VI, 74 S. 8°. (Die Musik, begr. v. Rich. Strauß, Bd. 35 hrsg. v. Arth. Seidl.) M 3.— ausschließlich Teuerungszuschlag.

Grunsky, Karl: Das Christus-Ideal in der Tonkunst. Mit 11 Vollbildern in Tonätzung und 3 Notenbeilagen. (Vorwort 1920). Vortitel, VI, 160 S. 8°. (Die Musik, begr. v. Rich. Strauß, Bd. 37/38 hrsg. v. Arth. Seidl.) M 6.— ausschließlich Teuerungszuschlag.

Lange, Walter: Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig. 1921. VIII, 300 S., 1 Titelbild, 1 Stadtplan. 8°. Brosch. M 22.50, Halbl. gbd. M 27.50, Num. Vorzugsausg. auf Kunstdruckpapier (Nr. 1—100) in Halbfrz. gbd. M 60.— ausschl. Teuerungszuschlag.

Benda, Georg (1722—1775): Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit musikalischen Zwischensätzen (1775). Nach der Partitur von 1781 im Klavierauszug hrsg. von Alfred Einstein. 1920. XVI, 50 S. 4°. ℳ 6.— und 250 % Teuerungszuschlag.

Diese Neuausgabe wird sehr willkommen sein. Sie ergänzt die bekannten (mehr oder weniger unzulänglichen) Beispielsammlungen zur Musikgeschichte und zeigt außerdem, wie die Folgen des drohenden Wegfalls weiterer umfangreicher Denkmälerbände gemildert werden können. Der von Einstein vorgelegte Klavierauszug ist auch an sich methodisch bemerkenswert, weil er unbeschadet seiner Spielbarkeit alles erkennen läßt, was für Gestalt und Charakter des entwicklungsgeschichtlich so bedeutsamen Werkes wesentlich erscheint. M. Sch.

Verlag Quelle & Meyer, Leipzig:

Kestenberg, Leo: Musikererziehung und Musikpflege. 1921. VIII, 143 S. 8°. ℳ 12.—.

Einer Organisation der deutschen Musik, im besonderen der musikalischen Erziehung und Bildung, waren Wege gebahnt; Gedanken, wie sie vor allen Hermann Kretzschmar in seinen „Musikalischen Zeitfragen" entwickelt hatte, schienen der praktischen Verwirklichung nahe — da kam der Krieg, und viel wurde wieder verschüttet. Nun gilt es unter ganz veränderten, ungeahnt drückenden Verhältnissen an die erst recht notwendige Neugestaltung unseres Musiklebens heranzugehen, eine Anzahl höchst verschiedenartiger Vorschläge, Pläne und Forderungen zu sichten, das Erreichbare zu erkennen und in ein System zu bringen. Leo Kestenberg, der Referent für Musikangelegenheiten im preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, hat die große Arbeit getan. Der Dank für dieses Seitenstück zu Beckers „Gedanken zur Hochschulreform" wird ihm nicht vorenthalten bleiben. Wie Becker, so bezeichnet auch Kestenberg seine Schrift, die weiteste Kreise interessieren muß, ausdrücklich „als private, unverbindliche Meinungsäußerung". Dadurch wird das Gewicht der Darlegungen aber umso weniger gemindert, als Kestenberg betont, „nur solche Vorschläge zur Diskussion zu stellen, die in nächster Zukunft Aussicht auf Verwirklichung haben". Diese Aussicht auf Verwirklichung in nächster Zukunft wenigstens einigermaßen richtig zu beurteilen, vermag Kestenberg wohl in erster Linie durch seine amtliche Stellung, und dieser Umstand ist maßgebend. — Das Büchlein behandelt folgende Abschnitte: Musikleben der Gegenwart. Musikalische Erziehung: (a) Schulmusik: 1. Kindergarten; 2. Volksschule; 3. Höhere Lehranstalt. Fach- und Fortbildungsschule; 4. Universität; 5. Volkshochschule. (b) Musikschulen: 1. Privatunterricht; 2. Volksmusikschule; 3. Musikgymnasium; 4. Hochschule für Musik und Orchesterschule; 5. Musikpädagogische Akademie; 6. Akademie für Kirchenmusik; 7. Meisterschulen. Musikpflege: Allgemeine Grundlagen. Schaffende. Ausübende: 1. Oper; 2. Orchester; 3. Chor, Kammermusik und Solisten. — Volkstümliche Musikpflege. Staatliche und städtische Musikpflege. Finanzielle Mittel.

Wir werden auf die Ausführungen im einzelnen zurückkommen. M. Sch.

Ausgegeben im April 1921.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Max Schneider, Breslau 18 Wölflstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Eine lexikalische Ordnung für die vergleichende Betrachtung von Melodien

Von

Wilhelm Heinitz, Hamburg

Für die vergleichende Musikwissenschaft ist eine der wichtigsten und interessantesten Aufgaben, die mögliche Ähnlichkeit und Verwandtschaft verschiedener Melodienbildungen zu untersuchen. Da es sich bei diesen Vergleichen um viele tausende Einzelstücke handeln kann und eine Permutation oder Kombination der Gebilde fast unübersehbar für eine exakte Vergleichung würde, so wäre ein wirklich brauchbares System der lexikalischen Melodienordnung ein unschätzbares Hilfsmittel für die vergleichende Musikwissenschaft.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, dieses schwierige Problem zu lösen. Wie Herr Prof. Dr. Friedlaender mir privatim mitteilt, hat er im Jahre 1900 ein Preisausschreiben für die Lösung der genannten Frage angeregt. Die von Prof. Friedlaender geleitete Kommission für das deutsche Volksliederbuch benutzt seitdem für ihre Sammelzwecke ein von Dr. Mersmann ausgearbeitetes System, das mir durch die Freundlichkeit beider genannten Herren im Auszug zur Verfügung steht. Ferner sind mir noch zwei Arbeiten zu diesem Thema bekannt geworden, eine von O. Koller, Die beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen[1]), die andere von Ilmari Krohn, Welches ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder usw. zu ordnen.[2]) Die Beurteilung der Brauchbarkeit eines Systems richtet sich natürlich nach den Anforderungen, die man an dasselbe stellt, und nach dem besonderen Zweck, den man bei der lexikalischen Ordnung ins Auge faßt. Die genannten drei Systeme leisten zweifellos für eine leicht orientierende Übersicht Ausgezeichnetes. Sie erlauben durch sinnreiche Verweise ein schnelles Auffinden einzelner Daten. Aber sie genügen nicht für eine durchgehende, folgerichtige Einordnung der einzelnen Melodien, die nicht nur die Anfänge, sondern die Gesamtstruktur der melodischen Gebilde in mehrerlei Hinsicht berücksichtigt. Koller hält eine Ordnung nach harmonischen Prinzipien für nicht detaillierbar. Krohn dagegen ordnet nach Kadenzen. Wir würden hier vorziehen, die H. Riemannsche Akkordbezeichnung zu benutzen und die Formeln so zu ordnen, wie es weiter unten für die Intervalle dargestellt wird. Ähnlich würden wir vorkommenden Falls nach Rhythmen ordnen, indem wir den kürzesten Notenwert je einer Melodie als 1, alle längeren in entsprechenden Größen angäben, die Taktstriche entsprechend verteilten und das ganze wieder fortlaufend ordneten.

1) Sammelbände der IMG IV (1902/03) S. 1 ff. 2) daselbst S. 643 ff.

Koller ordnet die Melodien letzten Endes nach Intervallziffern, wie es auch die Kommission für das deutsche Volksliederbuch tut. Er skandiert ferner den Text und berücksichtigt nur die Hebungen. Das ist bedenklich, wenn man sich in der Metrik irrt oder wenn gar kein Text vorhanden ist. Er benutzt für die Einordnung von Kunstmusik ein andres System (Buchstaben) als für die von Volksliedern. Auch das ist bedenklich, wenn man die lexikalische Ordnung für Vergleichungen heranziehen will. Was die Kollersche Ordnung, auch die nach Intervallziffern, in dieser Beziehung schuldig bleibt, ergibt sich aus einigen Beispielen: In seinem Thematischen Verzeichnis (S. 9ff.) werden die gleichen Ziffernfolgen in der zweiten Vierergruppe 531, die Varianten 532 bezw. 533 hierzu oder die daraus gebildeten Inversionen in nicht weniger als 13 Fällen überhaupt nicht mehr erfaßt. Das in diesem Verzeichnis noch enthaltene ungehobene Material sollte einmal rationell bearbeitet werden.

Die Krohnsche Einordnung scheint noch weniger glücklich zu sein als die Kollersche. Wie sollte man objektiv Haupt- und Nebentöne auseinanderhalten können, z. B. in vielen exotischen Melodien, für die unser europäisches Musikempfinden oft völlig versagt? Das Ordnen nach Noten ist umständlich und erfordert, wie die Beispiele bei Krohn zeigen, eine Reihe diakritischer Bezeichnungen. Die tabellarische Aufstellung nach Kadenzen (S. 658ff.) gibt eine relativ gute Übersicht über die Resultate der Krohnschen Ordnung.

Unsere Absicht der lexikalischen Ordnung bezieht sich namentlich auf die Melodien. Sie behandelt Text, Quelle usw. zunächst als Nebendaten.

Für unsere Zwecke würde danach etwa das Folgende in Frage kommen:

1) Jede Melodie muß mit ihren gesamten Nebennoten in der originalen Tonalität und Taktart vergleichbar sein.
2) Die vorbereitende lexikalische Einordnung soll nach der Struktur, der Grundform einer Melodie geschehen können.
3) Die Einordnung muß sämtliche Alterationen berücksichtigen, ohne auf besondere diakritische Zeichen angewiesen zu sein.
4) Eine entsprechende Einordnung muß auch für Melodien mit kleinerem als $^1/_2$-Tonstufen ohne weiteres möglich sein.
5) Jede Melodie muß von jedem Intervall ihrer Grundform aus sofort auffindbar sein.
6) Bei der Einordnung müssen zusammenfallen die gleichlautenden Grundform-Phrasen
   a) in grader Führung,
   b) in rückwärtslaufender Führung (einfache Umkehrung),
   c) in grader Führung mit entgegengesetzt laufenden Intervallen und
   d) in rückwärtslaufender Führung mit entgegengesetzt laufenden Intervallen.

Hierzu folgendes:

ad 1): Die Nebennoten dürfen letzten Endes bei der Vergleichung nicht unberücksichtigt bleiben, da sie oft Aufschluß geben können über instrumentelle Stilistik und dergleichen.

In die originale Tonalität darf bei der Einordnung nicht durch eine bestimmte Transposition nach Dur oder Moll eingegriffen werden. Bei Stücken in den

alten Kirchentonarten oder in außereuropäischen Tonsystemen ist eine solche Behandlung überhaupt unmöglich.

Rhythmus und Taktart, falls sich solche in dem Stück bestimmt angedeutet finden, dürfen die lexikalische Ordnung nicht erschweren, müssen aber letzten Endes bequem vergleichbar bleiben.

Um dieses zu erreichen, wurden in dem hier erläuterten Einordnungssystem zunächst sämtliche Melodien in ihrer vorliegenden Fassung (in Notenschrift) beliebig nach einander geordnet und fortlaufend signiert. Damit ist zunächst eine völlig zwanglose Erweiterung der Sammlung ermöglicht.
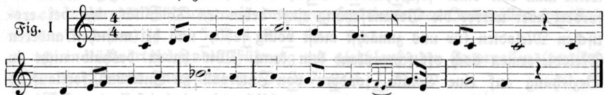
Alle übrigen Daten, als Quelle, Komponist, Tonart, Ambitus, Satzstil, Charakter, Tempo, Instrument, Notierung usw. kann man entweder als Protokoll, am besten in tabellarischer Übersicht aufzeichnen oder auch als besondere Kartothek nach dem Verfahren der Kommission für das Volksliederbuch einordnen.

ad 2): Wollte man die gesamte Melodie, natürlich ohne Reprisen, mit allen Nebennoten lexikalisch behandeln, so würde damit wahrscheinlich der Zweck verfehlt werden. Abgesehen von der sich so ergebenden Breite des Materials könnte die unterschiedliche Auffassung der Verzierung schon die folgerichtige Einordnung stören. Ebenso würde die gleiche Melodie, einmal ohne, einmal mit Verzierungen auftretend, nicht an gleicher Stelle auffindbar sein. Neben die Urgestalt einer Melodie setzen wir deshalb eine Art von Reduktion, d. h. wir bringen die Melodie auf eine einfachste Formel.

Eine solche Formel läßt sich auf verschiedene Weise gewinnen. Man kann etwa nur die betonten Noten aneinanderreihen. Dabei stößt man aber leicht auf Schwierigkeiten, weil man ja oft gar nicht weiß, welche Note als betonte intendiert war. Man kann ferner die Melodie nach ihren Kadenzen ordnen und so eine Formel immanenter Harmonik bilden. Aber den meisten exotischen Stücken z. B. ist an sich jede Harmonisierung völlig fremd. Man könnte sämtliche Intervalle der Melodie in gleicher Richtung addieren. Da die meisten Melodien sich aber wahrscheinlich um einen mittleren Ruhepunkt herum bewegen, so dürfte auch das wenig zweckmäßig sein.

Wir verfuhren folgendermaßen:

Aus einer Melodie, z. B.



wurden für die lexikalische Formel alle kontinuierlich steigenden und alle ebenso fallende Intervalle zu einem Generalintervall zusammengefaßt. Alle eventuellen Melismen und Tonwiederholungen wurden dabei außer Acht gelassen. Ebenso ist es ja zunächst gleichgültig, ob der Endpunkt eines Intervalls auf einen betonten oder unbetonten Taktteil fällt. Es wurde also lediglich die melodische Struktur des Stückes berücksichtigt. Daraus ergab sich für die vorliegende Melodie:

Fig. II

Diese Formel wurde neben die dazu gehörende Hauptmelodie gesetzt, sodaß ein Vergleich der beiden jederzeit ohne weiteres möglich ist. Zwischen den Generalintervallen der Formel wurde dann durch eine kleinere Ziffer angedeutet, wie viele Tonschritte zu dem Generalintervall führten. Es erleichtert dies später die Übersicht bei der sekundären Einordnung ähnlicher Generalmelodien.

ad 3 und 4: Eine Einordnung auf Grund unserer heutigen Notenschrift wäre umständlich und zeitraubend. Die Intervalle werden am besten in Ziffern ausgedrückt, wie es auch unsere Vorarbeiter außer Krohn getan haben. Es fragt sich aber, und das ist wohl sehr wichtig, welches Intervall man als Einheit benutzen soll. Ordnet man beispielsweise nach Prime, Sekunde, Terz, Quart usw., so kommt man nicht umhin, irgendwie reine, große, kleine, übermäßige und verminderte Intervalle besonders anzudeuten. Stützt man sich dabei auf eine Tonart, so wird die objektive Einordnung sofort zu einer subjektiven auf Grund musikpsychologischer Deutung. Schon bei geringfügigen Modulationen durch Tonalterationen müßte man dann den Ziffern diakritische Zeichen hinzufügen. Bei manchen modernen Gebilden dürfte das zu beträchtlicher Erschwerung der Übersicht führen.

Wir haben deshalb nicht Ganztonschritte, sondern für Melodien in unserem Tonsystem Halbton —, für solche in anderen Tonsystemen $^1/_{100}$ Halbtonschritte (Cents nach Ellis[1]) als Einheit angenommen. Wir teilen danach die Oktave in 12 Schritte und hängen die eventl. Dezimalen daran. Mit dieser Bezifferung läßt sich jedes Intervall bequem, d. h. ohne Plus, Minus oder sonstige Versetzungszeichen ausdrücken. Auch größere als Oktavschritte lassen sich natürlich damit wiedergeben, wenn es erforderlich sein sollte. Eine $^1/_4$-Tonmelodie, z. B. das arabische Lied Nr. 33 nach dem Maqam Saba bei Idelsohn[2]), würde nach der unter 4) erläuterten Methode zu notieren sein:

$$(0,\underline{2})\ \ 5\ \ \underline{1,5}\ \ 1,5\ \ \underline{5}\ \ 5\ \ \underline{1,5}\ \ 1,5\ \ \underline{3}\ \ 5\ \text{usw.}$$

Nach einigen arabischen Maqamen käme man ja ohne Dezimalstellen aus, da sie keine Vierteltöne haben, so nach Nigriz, groß Nahawand, Algam und Higaz. Eine weitere Frage ist, wie man steigende von fallenden Intervallen unterscheiden will. Die genannte Berliner Kommission und auch O. Koller geben steigende Schritte in arabischen, fallende in römischen Ziffern. Das ist aber nur möglich, wenn man von einer feststehenden Basis, einem Grundton ausgeht. Das erfordert aber wieder die Voraussetzung einer bekannten Tonalität, die bei exotischen Melodien für uns zunächst meist völlig fehlt, und bei manchen anderen Melodieformen doch oft schwankend sein kann. Wir haben deshalb nicht in Beziehung auf eine Tonika, sondern von Intervall zu Intervall fortlaufend beziffert. Als Ziffern benutzten wir nur arabische, die wir bei fallenden Schritten unterstrichen. Da unsere durch Integrieren entstandene Melodieformel stets zwischen Fallen und Steigen wechseln muß, so zeigt sich jede zweite Ziffer unterstrichen. Z. B. lautet die in Figur 2 gegebene Melodieformel

$$(0,5)\ \ 9\ \ \underline{9}\ \ 10\ \ \underline{5}\ \ 2\ \ \underline{2}$$

[1]) On the musical scales of various nations. Journ. of the Society of Arts. For 27th March 1885, vol. XXXIII. Übersichtlich dargestellt bei O. Abraham und E. M. v. Hornbostel, Sammelbände d. IMG XI (1909/10) S. 19 ff. [2]) Die Maqamen der arabischen Musik, Sammelbände d. IMG XV (1913/14) S. 31.

Um die absolute Tonhöhe des Melodieanfangs auszudrücken, wird in allen Fällen der 1. Ton als Intervall auf das nächste c bezogen. Liegt er näher unter einem c, so wird er unterstrichen. Dieses Orientierungsintervall wird stets eingeklammert. In dieselbe Klammer wird der Intervallabstand zwischen Anfangs- und Endton gesetzt.[1])

ad 5): Ist eine Melodie nur nach ihren Anfangsintervallen eingeordnet, so ist ihr Auffinden in einer Sammlung zwar erleichtert, aber darüber hinaus leistet eine lexikalische Ordnung nichts. Für eine rationelle Einordnung müssen der Reihe nach sämtliche Intervalle der Melodie herangezogen werden. Nur dann ist es möglich, den Verlauf von Melodien einmal als ähnliche oder verwandte auftretende Phrasen zu erfassen. Es muß also jede Intervallziffergruppe so eingeordnet werden, daß der Reihe nach jede Ziffer einmal Kennziffer wird. Die Reihe (4, 3) 5 $\underline{2}$ 1 $\underline{5}$ z. B. müßte einmal unter 4, einmal unter 3, einmal unter 5 usw. eingesetzt werden. Das geschieht zweckmäßig so, daß man die Melodieformel durch einen Stempel oder durch einfache Abschrift nach Bedarf vervielfältigt und der Reihe nach jede Ziffer rot umrandet, sodaß sie als Kennziffer leicht ins Auge fällt. Steht die Kennziffer als letzte der ganzen Reihe, so ist bei der weiteren Einordnung wieder der Anfang (ohne die Klammerziffern!) entscheidend. Eine Unterscheidung zwischen unterstrichen und nicht unterstrichen kann derart gemacht werden, daß man nicht unterstrichene, also steigende Intervalle den fallenden vorordnet. Eine gewöhnliche Liedmelodie wird sich auf etwa 10—12 Generalintervalle reduzieren lassen. Nach der Anzahl der Generalintervalle richtet sich die Anzahl der einzuordnenden Karten. Jede einzelne Karte trägt die Signatur der Originalmelodie und des damit übereinstimmenden Protokolls. Von mehrstimmigen Melodien wird jede Stimme selbständig eingeordnet.

ad 6): Jede Intervallfolge kann in mehrfacher Weise umgekehrt werden. Die einfachsten Umkehrungen ergeben sich, wenn die Intervallgrößen dieselben bleiben und nur die Intervallrichtung verändert wird. Danach kann jede Reihe

a) in gerader (vorwärts-) Führung (z. B. 5 $\underline{2}$ 4 $\underline{9}$ 7 $\underline{2}$),

b) in rückwärtslaufender Führung mit Umdeutung von „fallend" zu steigend (horizontale Inversion) (z. B. 2 $\underline{7}$ 9 $\underline{4}$ 2 $\underline{5}$),

c) in gerader Führung mit entgegengesetzt laufenden Intervallen (vertikale Inversion) (z. B. $\underline{5}$ 2 $\underline{4}$ 9 $\underline{7}$ 2)

d) in rückwärtslaufender Führung mit gleichlaufenden Intervallen (vertikal-horizontale Inversion) (z. B. $\underline{2}$ 7 $\underline{9}$ 4 $\underline{2}$ 5).

In Noten:

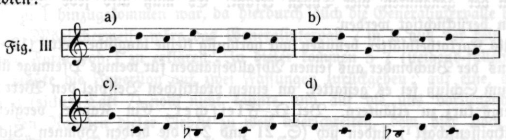


Fig. III

[1]) Z. B. bedeutet ($\underline{3}$,7): Anfangston ist a, dieses a liegt eine reine Quinte unter dem Schlußton (e). Die Oktavlage spielt im übrigen keine Rolle.

Diese vier Typen haben wir bei der Einordnung berücksichtigt. Für den Typus b ist eine neue Reihe von Karten erforderlich. Die Typen c und d lassen sich von den Karten für a und b ablesen mit bloßer Umdeutung der fallenden in steigende Intervalle. Der originale wie auch die aus einer Melodieformel konstruierten Typen müssen neben der Signatur der Karte (am besten oben links) angegeben werden. Bei der Umkehrung bleiben die Klammerzahlen weg.

Für ein einfaches Wiederfinden von Melodien wären die Umkehrungen ja belanglos. Für Melodievergleiche sind sie aber wichtig. Wir wissen, daß z. B. die Kontrapunktiker des 15. und 16. Jahrhunderts manche versteckte Stimmführungen (Krebsgang, Spiegelgang etc.) anwandten, daß auch wohl zu Zeiten bestimmte Zahlensymbole zu Melodiebildungen benutzt wurden. Durch das rationelle lexikalische Einordnen der vier erwähnten Umkehrungstypen lassen sich derart versteckte Melosgebilde leichter ermitteln. Schon die Anzahl der bei der Einordnung korrespondierenden Intervallziffern deutet gleiche bezw. umgekehrte Führungen der Generalmelodie an.

In eine Nebenkartothek werden sofort beim Einordnen neuer Formeln diejenigen eingetragen, die mit der ihnen benachbarten korrespondieren. Fallen etwa einmal 4—5 gleiche Generalintervalle zusammen (in der Kartothek durch aufgesteckte Reiter hervorzuheben), so geht daraus hervor, daß zwei beträchtliche Ausschnitte beider Melodien verwandt sein müssen, denn ein Generalintervall kann ja leicht eine größere Anzahl von Zwischenintervallen überspringen. Diese Verwandtschaft wird als „Melodieverwandtschaft" eines bestimmten Grades (nach der Anzahl gleicher Generalintervalle) bezeichnet. Als nur ähnlich würden wir zwei Melodien ansehen, die in der Größe gleich gerichteter Intervallschritte um ein geringes differieren. Auf der Melodie-(Noten-)Karte werden die Anzahl der Melodiegipfel und der Zählzeiten vermerkt. Um zu sehen, in wie weit die rhythmische Bildung die melodische Verwandtschaft verdeckt, und in wie weit sekundäre Momente (Melismen, Tempo usw.) die Melodien von ihrer metrisch ungegliederten Grundform (der Generalmelodie) entfernen, müssen dann genauere Untersuchungen an den zu vergleichenden Melodien selbst vorgenommen werden. Die lexikalische Ordnung nach unserm System bietet also neben der leichten Auffindbarkeit einer Melodie nach ihren Generalintervallen eine grundlegende Vorbereitung für die vergleichende Betrachtung. Um Raum und Karten zu sparen, wurden versuchsweise je zwei Ziffern zu einer Gruppe zusammengefaßt. Das hat sich nicht bewährt. Die rasche Übersicht über den Zusammenhang ging dadurch verloren und es wurden vor allem nicht alle Umkehrungsphasen der genannten vier Typen erfaßt. Es muß also jede Intervallziffer einzeln berücksichtigt werden.

Als Kartothekblätter benutzen wir vorläufig kleine längliche Zettel (18×5 cm), die uns der Buchbinder aus seinen Abfallbeständen für wenige Pfennige überläßt.

Zum Schluß sei es gestattet, an einem praktischen Beispiel den Wert unseres Systems kurz zu erläutern. Bei O. Fleischer, Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft [1]) finden sich (S. 21 und 24) die beiden Hymnen „Sidus solare" und „Conditor alme siderum." Beide Hymnen hat Fleischer in einer neapolitanischen Handschrift aus dem 11.—12. Jahrhundert gefunden. Er

[1]) Sammelbände d. IMG II (1899/1900) S. 1 ff.

entwickelt, wie sich zu jeder der beiden gesondert eine Reihe verwandter Melodien finden. Er hat aber nicht entdeckt, daß beide Hymnen mit einander sehr nahe verwandt sind. Die eine ist nämlich inbezug auf ihre Generalintervalle die genaue Umkehrung der anderen, wie sich durch unsere Methode der lexikalischen Ordnung (hier aus den rückwärts laufenden Intervallen!) ergeben hat.

I. Sidus solare zeigt die General-Intervallfolge:

(2,5) $\underline{3}$ 3 $\underline{5}$ 5 $\underline{5}$ 2 $\underline{4}$ / 2 $\underline{2}$ 9 $\underline{4}$ 2 $\underline{5}$

II. Conditor alme siderum:

(4,0) $\underline{4}$ 9 $\underline{4}$ 4 $\underline{4}$ 2 $\underline{5}$ 5 $\underline{5}$ 3 $\underline{5}$ 7 $\underline{5}$ 2

entsprechend untereinander geordnet mit Umdeutung von fallend zu steigend:

I. $\underline{3}$ 3 $\underline{5}$ 5 $\underline{5}$ 2 $\underline{4}$ 2 $\underline{2}$ 9 $\underline{4}$ 2 $\underline{5}$

II. [$\underline{7}$ 5] $\underline{3}$ 5 $\underline{5}$ 5 $\underline{2}$ 4 ($\underline{4}$ 4) $\underline{9}$ 4 $\underline{2}$ 5

Wir sehen, es handelt sich hier um den Typus b) (horizontale Inversion), Conditor (II) zeigt am Ende die Intervalle $\underline{5}$ 7 $\underline{5}$ 2. Rückwärts gelesen fallen die beiden 2 $\underline{5}$ (wieder in gerader Richtung!) mit den letzten beiden in Sidus solare (I) zusammen. Die Reihenfolge ist hier also unterbrochen. $\underline{7}$ und 5 (in [ ]) kommen in I nicht vor. Liest man statt 5 aber 3 (kleine Terz statt Quarte), was durchaus kein tiefer Eingriff in die Struktur wäre, und faßt man 4 $\underline{4}$ (große Terz hinauf und herab) als geringe Modifikation von 2 $\underline{2}$ (große Sekunde hinauf und herab) auf, so fallen bei der Inversion von II sämtliche 13 Generalintervalle mit denen aus I zusammen. Obgleich sich die beiden Melodien also nicht ähneln, sind sie doch miteinander verwandt, d. h. sie gehen auf einen gleichen Stamm zurück. Die Verwandtschaft beider Hymnen würden wir als solche 1. Grades bezeichnen, da mehr als $^3/_4$ sämtlicher Generalintervalle verwandt sind.

Daß eine solche Kombination zufällig wäre, ist wohl ausgeschlossen. Es würde sich also weitergehend fragen, welche der beiden Melodien die ältere ist, von welcher die andere entlehnt wurde. Der Umstand, daß II mit dem (umgekehrten) Schluß von I beginnt, würde I als die primäre Melodie annehmen lassen. Betrachtet man die Gliederung des Generalintervalls 9, so ergeben sich bei I rein pentatonische Schritte. Die die Pentatonik störende Stufe h kommt in I überhaupt nur dreimal vor. In II dagegen ist die entsprechende Stufe (e) tonalitätsbildend. Nr. II ist hexatonisch gebaut und infolgedessen wahrscheinlich die jüngere Melodie. Sie dürfte wohl im Mittelalter durch Umkehrung der ersteren „erfunden" worden sein. Wenn die Urform von I rein pentatonisch gewesen sein sollte, so kann II jedenfalls erst entstanden sein, nachdem das Semitonium zu I hinzugekommen war, da hierdurch auch die Generalintervalle berührt werden. Möglicherweise wäre das Generalintervall 7 in II aus der rein pentatonischen Form von I zu erklären. In dieser kommen 5 $\underline{7}$ (steigend-fallend) vor. Dann müßte die Inversion auf zwei Fassungen zurückgehen; auf eine, die das zweite h (sidus Takt 7) noch nicht kannte und auf die uns vorliegende. Es würde den Rahmen dieser Arbeit zu weit überschreiten, dem hier noch weiter nachzuforschen. Beiläufig bemerkt finden sich noch mehrere Ähnlichkeits- bezw. Verwandtschaftsbeziehungen der Hymne Sidus solare zu den Hymnen von

Moissac (Nr. VI, VII, XII b, XVII a und XXI) [1]). Der Zweck des Beispiels ist erfüllt, wenn der Wert einer durchgehenden lexikalischen Vor- und Rückwärtsordnung nach Generalintervallen erkennbar geworden ist. — Um eine allseitige Benutzung des geordneten Materials zu ermöglichen, wäre ein eventl. Austauschverkehr mit den Generalintervallschlüsseln der gesamten Melodien zu erwägen. Zu sammeln wäre nach bestimmten Gesichtspunkten, etwa so, daß jeder beteiligte Forscher sein Gebiet bearbeitete, von seinen Melodien je einen Intervallzettel an eine Zentrale weitergäbe. Hier würde dann den dem Austausch angegliederten Instituten bezw. Einzelforschern je eine Abschrift übermittelt. Die Vervielfältigung für seine eigene Kartothek hätte jeder selbst zu besorgen. Auch könnten die Redaktionen der Fachzeitschriften eventl. dahin wirken, daß jeder Herausgeber von Transkriptionen diese in einem Generalintervallschlüssel mit einreicht für die Übermittlung an die Austauschstelle. Auf diese Weise könnte der vergleichenden Musikwissenschaft in relativ kurzer Zeit eine weitere exakte Grundlage gegeben werden. Um die Priorität für eigene Vergleiche zu schützen, brauchten die Schlüssel ja nicht eher weitergegeben zu werden, bis die eigene Sammlung verglichen worden ist. Zu einer etwaigen Organisation dieses Plans nimmt der Verfasser gern Anregungen entgegen.

[1]) Mitgeteilt bei G. M. Dreves, Analecta hymnica II (1888).

Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten Liebhold

Von

Karl Schmidt, Friedberg (Hessen)

Über den seinen persönlichen Verhältnissen nach völlig unbekannten Komponisten Liebhold, der als typischer Vertreter der kleineren Kirchenkantate in den beiden letzten Jahrzehnten des 17. und den drei ersten des 18. Jahrhunderts anzusehen ist, besitzen wir bisher einige Notizen über Kantatenhandschriften (Abschriften) bei Eitner VI, 172 und eine ausführlichere Darlegung seiner Bedeutung als Motettenkomponist in der Vorrede M. Seifferts zu dem 49. und 50. Band der Denkmäler deutscher Tonkunst (Thüringische Motetten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, 1915 S. VII ff.). Die kurze Mitteilung in Riemanns Musiklexikon (Jub.-Ausg.) stammt von dem Verfasser dieser Arbeit und gründet sich auf das, was er in seinen „Beiträgen zur Kenntnis des musikalischen Lebens in der ehemaligen Reichsstadt Friedberg i. d. W., Leipzig 1918" über Liebhold sagen konnte. Zu den 10 Kantaten, die Eitner registrierte, kommen hiernach 6 weitere von M. Seiffert namhaft gemachte, 2 von K. Schmidt und 1 von K. Dotter in Alsfeld gefundene. Im ganzen sind also 19 Kantaten von Liebhold bisher bekannt. Vgl. unten A 1—10, 11—16, 17—18, 19.

Liebhold, dessen Vornamen wir nicht einmal kennen, hat mich, seitdem ich seine beiden Kantaten (A 17 und 18) in Friedberg (Hessen) fand, lebhaft beschäftigt. Ich bin seinen Spuren nachgegangen und habe dabei einen recht schönen Erfolg gehabt. Davon soll im folgenden die Rede sein.

In dem nüchternen, den Anforderungen an einen Archivraum kaum entsprechenden Kirchturmstübchen der altehrwürdigen (Michaelis-)Kirche zu Schotten in Oberhessen, an der länger als dritthalb hundert Jahre eine „Kirchenmusik" bestand (von etwa 1575—1824), suchte ich im Herbste 1920 zusammen mit Herrn K. Dotter aus Alsfeld nach Kantaten Liebholds. Es fanden sich hierbei die unten unter B und K zusammengestellten 116 Kantaten: zwei fast vollständige Jahrgänge. Lag auch das Notenmaterial in einiger Unordnung, so gelang doch die richtige Zuweisung schnell, weil aus äußeren Gründen ein Zweifel über die Einordnung nicht aufkommen konnte. Diese Jahrgänge sind von zwei Schreibern, den conrectoribus und demgemäß auch musicae directoribus der am Orte vorhandenen Lateinschule Blum und Klug, sorgfältig ausgeschrieben worden und fast durchweg in gutem Zustande auf uns gekommen. Auf dem Titelblatt sind die einzelnen Kantaten beim Jahrgange B mit „di L." (in den Stimmen oft mit di Liebhold), beim Jahrgange K mit „di Liebhold(t)" — die Schreibweise

schwankt — bezeichnet. Beigegebene Jahreszahlen oder andere Hinweise, die uns über das geheimnisvolle Dunkel in Liebholds persönlichen Angelegenheiten aufklären könnten, fanden sich nicht. Doch läßt sich, wie im folgenden sich ergeben wird, aus dem Vorhandenen mancher Schluß ziehen, mit dem wir uns, wie die Dinge nun einmal liegen, zunächst zufrieden geben müssen.

Die Spur, die ich bei der Auffindung von Liebholds Kantaten verfolgte, nimmt ihren Ausgang von einer Zusammenstellung, die sich unter den Schulakten von Schotten (im Ministerium d. I. zu Darmstadt) befindet. Dieses 1824 aufgestellte Inventar der Kantorei Schotten verzeichnet unter 1) die noch vorhandenen Instrumente, unter 2) die Jahrgänge, unter 3) „sonstige Gerätschaften". Nach 2) sind die Reste der Notenbücherei gewesen:

„1. Ein alter Jahrgang in Büchern von Gleitsmann.
2. dito in Büchern von Kafer.
3. „ „ roten Büchern, so durchgehends canto solo ist.
4. ein alter Jahrgang von Liebhold, so von Hrn. Konrektor Blum angeschafft worden.
5. ein etwas neuerer von ebendemselben Autore, so von Hrn Conrektor Klug angeschafft worden.
6. Trauer-Arien in 7 schwarzen Büchern.
7. Einen Telemannischen Jahrgang, so im Jahre 1768 von dem p. t. Directore mus. Raab angeschafft worden. vor 15 fl. und ist das Geld dazu von den Musikanten astialim colligiret worden.
8. Ein Telemannischer Jahrgang, deßen jede Cantate aus einem Anfangs-Choral, 2 Arien und einem Schluß-Choral bestehet. Dieser Jahrgang wurde von dem H. Praeceptor Raab, als er von hier als Prediger nach Breungeshain abzog, bei die Kirche als ein Denkmal geschenkt, 1772 im Monat July."

Genau ist das Verzeichnis nicht. Denn außer den in ihm angegebenen Noten findet sich in der Kirchenbibliothek zu Schotten noch manches andere. Ich erwähne nur die — leider nicht vollständig erhaltenen — Werke eines Vulpius, Bodenschatz, Donfridus, Isaak Poschius u. a. Auch Kantaten von J. P. Kellner (1705—1772), K. D. Eberhard (1711—1757), Krebs, Schlosser, Benda (wohl Georg B. 1722—1795) und Joh. Christoph Bieler, dem landgräflich hessischen Kapellmeister (um 1762—68) sind noch vorhanden.

Und ein anderes Heft in quer 4° hat erst recht meine Aufmerksamkeit erregt. Auf seinem Vorsatzblatte steht: „Dießer Jahr-Gang di Liebhold ist zur Ehre Gottes und Fortführung der löblichen Music auf hiesiger Orgel erkauft worden vor 5 fl. ad 30 alb. bestehend in 8 Büchern: 1. Violin 2. Violin 1 Viola Canto Alto Tenor Basso Continuo. Joh. Phil. Klug 1730." Diese motettenartigen Stücke von meist 24 Takten Umfang sind bisher ebenfalls unbekannt. Sie beginnen mit Neujahr („Der Herr ist meine Zuversicht") und umfassen das Kirchenjahr. Den Schluß bildet ein Sätzchen Festo Michaelis, beginnend mit den Worten „Ich bin getrost." Von diesen Kompositionen soll ein andermal die Rede sein.

Die beiden Jahrgänge nun sind, wie bereits angedeutet, mit dem Handzeichen der Schreiber-Konrektoren versehen. Der mit J. B. signierte stammt von Joh. Blum (in dieser Abhandlung als Jahrgang B bezeichnet), J. Ph. K. ist Johann Philipp Klug (hier als K bezeichnet). Auf Grund der Akten des Staatsarchivs, des Oberkonsistoriums, des Ministeriums d. I. zu Darmstadt und der Universitätsmatrikel zu Gießen läßt sich über diese beiden Männer folgendes sagen:

Joh. Blum (auf Schottener Akten auch Johs. Kilian Blum) wurde 1653 als Pädagogschüler in Gießen immatrikuliert und war 1659—91 (wahrscheinlich bis 95) zunächst Unterschulmeister, dann Konrektor an der Schottener Lateinschule. Sein Nachfolger wurde Christoph Gabriel Triebert 1695—1739 oder Anfang 40, dem wiederum sein Schwiegersohn Joh. Phil. Klug von Lich folgte, 1725—40 als Adjunkt, 1740—47 als Konrektor. Er war am 15. 10. 1720 in Gießen immatrikuliert worden und vertauschte 1747 sein Konrektorat mit dem Diakonat in Grünberg, wo er starb. Dieser offenbar sehr musikfreudige Theologe wird in den Akten von seiner vorgesetzten Behörde sehr gelobt und ihm auch das Examen erlassen. Bei seiner Bewerbung um das Amt (1725) wurde er dem Mitbewerber vorgezogen, <sowohl seiner Studien als capacité in der music wegen.> Seine musikalischen Fähigkeiten werden auch an anderer Stelle rühmend erwähnt.

Jahrgang B (Blum), sauber, aber etwas ungelenk geschrieben, fällt neben der ziemlich gleichartigen Orchesterbesetzung durch die gleichmäßige Benennung der vokalen Oberstimme als Canto, sowie durch die typische Formel con fondamento auf.

Jahrgang K (Klug), besonders schön und sauber geschrieben, weist eine eigenartigere Instrumentation auf, nennt die Oberstimme Soprano und den Generalbaß Continuo. Was ihn besonders kennzeichnet, sind die am Kopfe des Titelblattes verzeichneten Symbola (Wahlsprüche). Max Seiffert hat aus zweien der ihm bekannten Symbola (vgl. A 9 u. 12) falsche Schlüsse gezogen. Er meint (S. VIII der Vorrede): „Die Kantaten 9 und 12 sind augenscheinlich Widmungsstücke. Kurfürst Joh. Georg III. von Sachsen regierte von 1680 bis 1691 und Herzog Johann Adolf von Weißenfels 1680—1697. Die 10. Kantate ist dagegen 1735 datiert. Somit wird man schließen dürfen, daß das letzte Jahrzehnt vor 1700 den Anfang und das dritte nach 1700 das Ende von Liebholds Musikerlaufbahn umfassen."

Ein Blick auf K, um mit diesem zu beginnen, zeigt, daß diese Annahme nicht gelten kann. Die Lebenszeiten der hier vereinigten fürstlichen Persönlichkeiten liegen zeitlich so auseinander, daß eine „Widmung" in den allermeisten Fällen vollkommen ausgeschlossen ist. Damit auch Kombinationen über den Lebensgang Liebholds. Denn neben Persönlichkeiten, die zu Liebholds Zeiten lebten, finden sich andere, die weit vor ihm liegen. Ein paar Beispiele genügen. Der unter K 11 genannte Christian I. zu Sachsen regierte 1586—91, Kurfürst August zu Sachsen (K 15) 1553—86, Kurfürst Moritz zu Sachsen (K 20) 1541—53 usw., Johann Adolph II. von Sachsen-Weißenfels (K 28) dagegen von 1736—1746. Mit Karl V. (K 26), Maximilian I. (K 35) oder gar Heinrich VIII. von England (K 18) hat aber unser Liebhold sicherlich nichts zu tun gehabt. Und bei dieser Sachlage einzelne Kantaten vielleicht als Widmungsstücke ansprechen zu wollen, leuchtet nicht ein.

Wie unbeteiligt die Auswahl der in K vereinigten Symbola an den persönlichen Geschicken Liebholds ist, zeigen ferner K 1—5, K 12, 13, 22, 23, 25, 28, 34. In diesem Kreise sind die hervorragendsten Mitglieder des Fürstenhauses Sachsen-Weißenfels vereinigt.

K 1: Johann Georg I., Kurfürst zu Sachsen (1611—1656) ist der Vater des Gründers der Nebenlinie Sachsen-Weißenfels.

K 22: Magdalena Sybilla (1586—1659), Tochter des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg, ist die zweite Gemahlin dieses Fürsten.

K 2: Herzog Augustus — hier noch als Administrator des Primat- und Erzstiftes Magdeburg genannt — gründete 1656 die Nebenlinie und regierte bis 1680.
K 3: ist Joh. Georgs Nachfolger Herzog Johann Adolph I. (1680—1697).
K 23: dessen Gemahlin Johanna Magdalena (1656—1686), Tochter Friedrich Wilhelms II. Posthumus (Sachs. Ernest. Linie).
K 4: Joh. Adolphs Nachfolger Herzog Johann Georg (1697—1712).
K 34: seine Schwester Magdalene Sybille, vermählt am 28. Juli 1708 mit dem Fürsten Johann Wilhelm zu Eisenach.
K 25: seine Gemahlin Friderike Elisabeth (1669—1730), Tochter Johann Georgs I. (Sachs. Ernest. Linie).
K 5: ist Herzog Christian zu Weißenfels (1712—1736).
K 12: Luise Christiane (auch Christine genannt) seine Gemahlin (1675—1738), eine geborene Gräfin Stolberg und Witwe Joh. Georgs III. Grafen von Mansfeld.
K 28: Herzog Johann Adolph II. (1736—1746), der Bruder seiner Vorgänger in der Herzogswürde. Mit ihm stirbt die Linie aus.
K 13: Johanne Wilhelmine (1680—1730) ist die Schwester Herzog Joh. Georgs und Herzog Christians, die Tochter Herzog Joh. Adolfs I.[1]

Das sieht auf den ersten Blick recht „verdächtig" aus. Und doch ist, das ergibt sich aus Arno Werners Abhandlung „Städtische und Fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts" (Leipzig 1911), an diesem Hofe Liebhold so unbekannt gewesen, daß auch nicht eine Spur auf ein etwaiges Verhältnis zu einem der Genannten hinwiese.

Die Erwähnung gerade dieses Fürstenhauses stellt sich übrigens für unsere Zwecke als besonders wichtig heraus. Bilden doch K 5 und K 28 wichtige Stützpunkte für die Datierung.

Zunächst aber seien noch einige Bemerkungen zu dem Vorliegenden und ein Überblick über die übrigen in K genannten Fürstlichkeiten gestattet.

Den Wahlspruch Johann Georgs I. <Meinen Jesum laß ich nicht> vermochte ich bisher nicht nachzuweisen. Elias Geißlers Disputatio de Symbolis von Denck- oder Leibsprüchen, Lipsiae 1675, die ihrerseits wieder bis zu einem gewissen Grade abhängig ist von Nicolai Reusneri J. C. Symbolorum heroicorum liber singularis, Jenae 1608, beides Werke, die bei der Feststellung der bei Liebhold vereinigten Symbola besonders in Betracht kommen, kennt den Wahlspruch nicht. Sie nennt vielmehr unter Johan Georgius Elector den Wahlspruch: Scopus vitae meae Christus. Dagegen wird das Symbolum seines Nachfolgers Joh. Georg II.: Sursum deorsum mit K 10 gleichlautend angegeben.

Nur bei Geißler (1675!) könnte das in K 2 zitierte Symbolum stehen. Tatsächlich vermerkt er über diesen Fürsten: Augustus, Postulans Administrator Primatus et Archiepiscopatus Magdeburgici, Dux Saxoniae etc. Illustris Palmiferi Ordinis Director Supremus, inibique der Wohlgeratene dictus: Sancta Trinitas mea Hereditas. Gott mein Heil und Erbteil. Es entspricht dies der Aufschrift auf dem Titel zu K 2. Nach Gerhardt[2]) lautete aber sein Wahlspruch als Herzog: In deo est mea salus et gloria, derselbe also, den auch Johann Adolph I. führte (= K 3). Nach derselben Quelle lautete der Wahlspruch Joh. Georgs: Crux Christi mea salus (= K 4), der Herzog Christians: Cum deo salus (zitiert

[1]) Für frdl. Aufschluß über einzelne der hier und weiter unten erwähnten Fürstlichkeiten bin ich dankbar den Archiven zu Zerbst, Wolfenbüttel, Stettin, Dresden, Schwerin und Berlin.
[2]) Schloß und Schloßkirche zu Weißenfels, Weißenfels 1898.

auch in der Trauerode auf sein Abscheiden). K 5 (unvollständig) und K 9 kennen dieses Symbolum nicht. Des letzten Weißenfelsers Wahlspruch aber lautete: Pietas ad omnia utilis, wie ihn auch K 28 bietet.

Die in K genannten fürstlichen Damen bevorzugen bezeichnenderweise die deutsche Sprache, wenn anders man den Kantaten-Anfang als gleichlautend mit dem Symbolum ansehen darf:

K 12: Luise Christiane: In Gott meine Hoffnung steht.
K 13: Johanne Wilhelmine: Gott sorgt vor mich recht väterlich.
K 22: Magdalena Sybilla: All meine Freud die ist bei dir.
K 23: Johanna Magdalena: Wie's Gott fügt, mich vergnügt.
K 25: Friderike Elisabeth: Meine Seele verlanget nach deinem Heil.
K 34: Magdalena Sybilla: Mein lieber Gott allein soll meine Freude sein.

Hier (d. h. also für die Mitglieder des Sachs. Weißenfels'schen Hauses) kommt Geißler (Reusner) ganz offenbar nicht in Betracht. Welches aber die eigentliche Quelle gewesen ist, habe ich trotz eifrigsten Suchens nicht festlegen können. Vielleicht, daß einmal ein Zufall weiter hilft, wo alle philologischen Kunststücke versagen.

Dagegen ist Elias Geißlers Disputatio bezw. Reusners Heroic. lib. sing. zweifellos Quelle bei den in K genannten Wahlsprüchen dänischer und welfischer Fürsten.

Bei (Reusner und) Geißler finden sich von dänischen Fürsten:

K 6: Christianus I. (1448—1481): Spes mea Christus (= Reusner S. 18).
K 8: Christianus III. (1536—1559): Zu Gott mein Trost allein, sonst anders kein. it. Ach Gott schaffe deinen Willen (= Anfang der Kantate. Reusner S. 20).
K 36: Fridericus II. (1559—1588: Treu ist Wildpret. item meine Hoffnung zu Gott allein. (= Reusner S. 21).
K 7: Christianus IV. (1588—1648): Alles von Gott. item: Regna firmat Pietas. Praeterea: Benedictio Domini Divites facit. Tale quoque adhibuit: Justus יהוה Iudex. (Alles von Gott = Anfang der Kantate.)

Von den Fürsten von Braunschweig und Lüneburg:

K 48: Henricus: Gott verläßt die Seinen nicht (= Anfang d. Kantate). Gemeint ist Heinrich von Dannenberg, Sohn Herzog Ernsts d. Bekenners, 1533—1598. (= Reusner S. 102).
K 41: Franciscus, Henrici F.: Justum non vidi derelictum. Ps. 37 (1572—1601, Domprobst zu Straßburg) (= Reusner S. 103).
K 49: Julius Ernestus: Thue recht und laß Gott walten. Confide recte agens (1571—1636, Sohn Heinrichs von Dannenberg) (= Reusner S. 103).
K 39: Christianus Wilhelmi F. Ne quid nimis. it. Komm mir zu Hülff Herr Jesu Christ / die Welt mir gar zu seltzsam ist. Eiusd. In Unglück hab eines Löwen Mut / Harr auf Gott / es wird wohl werden gut. (1566—1633, Sohn Herzog Wilhelms d. J., Bischof v. Minden) (= Reusner S. 105).
K 53: Ein Symbolum Julius Ernsts (vgl. K 49), das dem Kantatenanfange entspräche, ließ sich bis jetzt nicht nachweisen.
K 44: Ob die Herzogin Elisabeth, Gemahlin des Herzogs Heinrich Julius, Tochter König Friedrichs II. von Dänemark (1573—1625) ein dem Kantatenanfang „Gott regiert mein Leben" entsprechendes Symbolum geführt hat, ließ sich nicht nachweisen. Ähnliche Wahlsprüche von ihr sind: Alles nach Gottes Willen. Es steht alles in Gottes Händen. En Dieu est mon esperance. Dominus providebit.

Auch die in K vereinigten Brandenburgischen Fürsten finden wir in der Hauptsache bei Reusner-Geißler, die Benutzung einer zweiten Quelle (für K 43 u. 33) ergibt sich ohne weiteres.

K 16: Albertus, Marchio et Primus Dux Borussiae (1490—1568): Justus ex Fide vivet (= Kantatenanfang. Reusner S. 96).
K 19: Albertus Casimirus(i?) F. Marchio (1522—1557): Fortem exarmat Fortior. Luc. XI. (Reusner S. 98.)

K 21: Fridericus March. Br. et Archiep. Magdeb. (1530—1552): D a p a c e m D o m i n e (Reusner S. 91).
K 38: Joachimus II. El. (1535—1571): R e g i u m e s t o m n i b u s b e n e f a c e r e (Reusner S. 53).
K 43: Der hier genannte Albertus steht nicht bei Geißler. Gemeint ist Georg Albrecht von Brandenburg, Sohn des Kurfürsten Johann Georg, 1591—1615.
Ebenso nicht K 33: Mit Georgius gemeint ist Markgraf Johann Georg von Brandenburg, Herzog von Jägerndorf, Sohn des Kurfürsten Joachim Friedrich, 1577—1624.

Aus Reusner-Geißler lassen sich ferner die in K genannten m e c k l e n b u r g i s c h e n Fürstlichkeiten belegen.

K 14: Johannes Albertus: P r e m e n t e c r u c e t o l l i m u r (Reusner S. 120). Gemeint ist Herzog Joh. Albrecht I. von Mecklenburg-Schwerin, 1525—1576.
K 37: Ulricus: H e r r G o t t v e r l e y h u n s d e i n e G n a d. Gemeint ist Herzog Ulrich von Mecklenburg-Güstrow, Bruder des eben genannten Joh. Albrecht I., 1527—1603. Das Symbolum = Kantatenanfang. Reusner S. 122 hat diesen teutschen Wahlspruch n i c h t. Er verzeichnet nur: Huldrichi Ducis Megapolensis: Tua gratia mecum Domine. —

Ebenso die p o m m e r i s c h e n Fürsten:

K 32: Barnimus XII. in Rügenwald: H i l f G o t t z u r S e l i g k e i t (Reusner S. 124) Gemeint ist wohl Herzog Barnim XI., 1501—1573, der auch in § 30 bei Geißler mit demselben Wahlspruch nochmals genannt ist.
K 30: Die hier genannte Herzogin, der das Symbolum „Heilige Dreifaltigkeit etc." zugeschrieben ist, ließ sich nicht ermitteln.
K 51: Auf dem Titelblatt fehlen nähere Angaben. Nach Reusner S. 125 gehört der Wahlspruch G o t t g i b t, G o t t n i m m t (= Kantatenanfang) Herzog Johann Friedrich von Pommern (gest. 1600). Geißler legt diesem Fürsten den Wahlspruch: „Was Gott will" bei.

Von den s ä c h s i s c h e n Fürsten, von denen K 1 u. K 22 bereits besprochen sind, erscheinen bei Reusner u. Geißler:

K 15: Augustus cognomine Pius, Elector Saxoniae: Tandem bona causa triumphat. item: T e g u b e r n a t o r e (Reusner S. 44).
K 2: Augustus, Postulans Administrator Primatus et Archiepiscopatûs Magdeburgici, Dux Saxoniae etc.: S a n c t a T r i n i t a s m e a h e r e d i t a s (nicht bei Reusn.).
K 11: Christianus I. Elect. Sax.: F i d e e t v i d e (Reusner S. 46).
K 50: Christianus II. Elector: Vor Gott und vor das Reich. T i m e D e u m, H o n o r a Ç a e s a r e m. (Reusnerus ita habet: A Deo: Pro Imperio. Deum time: Caesarem Honora.
K 24: Fridericus. Das Zitat In Silentio et Spe könnte u. A. ein Schreibfehler von Liebhold sein. Es steht bei Geißler unmittelbar über dem hier genannten Fridericus III., gehört aber Ernestus (cognomine Pius) in Gotha, der vielleicht für K 29 in Betracht käme.
K 10: Johann Georgius II. († 1680) Elector Saxoniae et Dominus noster clementissimus: S u r s u m D e o r s u m. Als Landesherr wird er hier von Geißler mit besonderer Hochachtung genannt.
K 20: Mauritius Elector: V i e l l e i c h t g l ü c k t m i r's a u c h. item Fortes fortuna adjuvat (= Kantatenanfang. Reusner S. 43).
K 29: Ernestus (cognomine Pius) in Gotha: I n S i l e n t i o e t S p e. item in Domino confido.
Vgl. K 24. Das Symb. In silentio et spe führte Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha (Sächs. Ernest. Linie) 1601—1675[1]). Ob Ernst I. auch einen dem Kantatenanfang entsprechenden Wahlspruch führte, ließ sich nicht ermitteln.
K 22: Ein Wahlspruch der Kurfürstin Magdalene Sybille, über die oben schon gesprochen wurde, steht nicht bei Geißler; bei ihm heißt es: Was Gott will, mir geschehe.
K 40: Das Symbolum M i s e r i c o r d i a e t u a e m u l t a e, Domine ist bei Reusner, S. 113, dasjenige Francisci Ducis Saxoniae, Angrivariae et Westphaliae. Geißler hat es nicht. Dielitz, die Wahl- und Denksprüche, Feldgeschreie, Losungen etc., Frankfurt a./M. 1884, gibt es Herzog Franz von Sachsen-Lauenburg † 1649. —

Bei den a n h a l t i s c h e n Fürstlichkeiten, die bei Reusner u. Geißler nicht genannt sind, liegt eine andere Quelle für die Entlehnung der Symbola vor.

---

1) Vgl. L ö b e, Wahlsprüche, Devisen und Sinnsprüche deutscher Fürstlichkeiten des 16. und 17. Jahrhunderts, Leipzig 1883.

K 45: Es kommt wohl Ludwig I., Fürst zu Anhalt-Cöthen, der Begründer dieser Sonderlinie (1579—1650), in Betracht.
K 27: Eine Prinzessin Anna Aemilia gibt es in diesem Fürstenhause nur eine einzige († 1830). Sie kommt hier nicht in Betracht. Der Name ist jedenfalls verschrieben. Fürst Ludwig hatte zwei Töchter: Luise Amoena und Amalia Luise. Auch die Symbola, die in K verzeichnet sind, stimmen nicht mit denen, die Stenzel in dem Aufsatze „Wahlsprüche Anhaltischer Fürsten und Fürstinnen usw."[1]) veröffentlichte.—
K 35: Maximilian I., K 26: Karl V. und K 18: Heinrich VIII. v. England sind bei Reusner u. Geißler mit den bei Liebhold genannten Wahlsprüchen verzeichnet (Reusner S. 2, 3, 17). —
Über K 29, 31, 43, 47 u. 52 weiß ich zunächst nichts bestimmtes zu sagen. K 17 könnte die Herzogin Anna Maria (1575—1643), Tochter des Pfalzgrafen Ludwig von Pfalz-Neuburg, zweite Gemahlin Herzog Friedrich Wilhelms I. von Sachsen-Altenburg sein. Ihr Wahlspruch war (nach Löbe, Wahlsprüche etc.): In Gott meine Hoffnung stehet.

Unter allen hier genannten Fürstlichkeiten kommen für die Datierung des Liebholdschen Jahrganges nur die beiden letzten Vertreter des Hauses Sachsen-Weißenfels in Betracht: (K 5) Herzog Christian (1712—1736) und (K 28) Herzog Johann Adolph II. (1736—1746). Sie sind unter ihren Kantatengenossen weitaus die jüngsten. Entscheidendes Jahr für die Datierung ist 1736, das Todesjahr Christians und das Jahr des Regierungsantritts Johann Adolphs II. Nach diesem Jahre muß der Kantatenband, sofern man ihn überhaupt als Ganzes betrachten will, zu datieren sein. Als Spanne, innerhalb deren das Entstehungsjahr festzulegen wäre, kommen die nächsten 10—11 Jahre in Betracht. 1746 stirbt der Herzog, 1747 verläßt Konrektor Klug, der, wie oben erwähnt, den Jahrgang als Konrektor zu Schotten anschaffte, seine bisherige Heimatstadt und geht ins Pfarramt über. Zwischen diesen äußersten Terminen, wie sie hier angenommen sind, liegt die Entstehungszeit. Genaueres läßt sich nicht sagen, ich möchte aber meinen, daß der Kantatenjahrgang nicht allzulange nach 1736, jedenfalls aber noch innerhalb des dritten Jahrzehnts entstanden ist. Für den 10. III. 1735 ist uns A 10 beglaubigt. In dieselbe Zeit gehört unser Jahrgang K.

Jahrgang B, zu dem wir uns nun wenden, ist von Konrektor Blum (s. o.) angeschafft worden. Auch seine Entstehungszeit läßt sich einigermaßen festlegen. Klugs Konrektorat zu Schotten endete 1695, falls man nicht — wozu nach den Akten keine Berechtigung vorliegt — schon 1691 annehmen will. Der Jahrgang muß also vor 1695 von Liebhold geschrieben sein. Nun enthält aber dieser Kantatenband auch einen Beitrag zu dem immerhin seltenen 6. Sonntag nach Epiphanias (B 16), der nach der Anweisung des Komponisten auch die nuptiarum verwandt werden kann, aber doch offenbar für einen bestimmten 6. Sonntag p. Epiph. gedacht war. Jahre mit 6. Sonntag n. E. waren gegen das Ende des 17. Jahrhunderts: 1666, 1680 und 1685. Von diesen Jahren kommt wohl nur 1685 in Betracht. Dies würde, wenn man daran festhielte, daß der Jahrgang für ein ganz bestimmtes Jahr geschrieben wurde, die äußerste Zeitangabe sein. Spielraum bliebe anderenfalls zwischen 1685 und 1695. In diesen Zeitraum gehört der Jahrgang, und von ihm bis zu A 10 und K wäre dann eine recht große Zeitspanne, innerhalb deren sich die kompositorische Tätigkeit Liebholds abspielte: fast über ein halbes Jahrhundert. Auf sein Leben übertragen, müßte man etwa die Jahre 1665—1740 ins Auge fassen.

[1]) Mitteilungen. d. Vereins f. Anhalt. Geschichte Band V S. 65—91.

Noch ein paar Worte zu den Jahrgängen selbst. Ein Blick in die Verzeichnisse ergibt, welche Sonn- oder Festtage fehlen. Es sind nicht allzu viel. Jedenfalls hat man hier eine hübsche Übersicht über das ganze Kirchenjahr zur Zeit der Hochblüte der „Kirchenmusik". Wir finden in ihnen die in Hessen 1629 allgemein eingeführten dritten Festtage (B 8, B 36, K 7, K 21), die ebenfalls im 17. Jahrhundert aufgekommenen drei Marienfeste (Annunciatio B 22, Purificatio K 16, Visitatio B 42) und die gleichfalls hierher gehörigen Feste Johannes des Täufers (B 40, K 34) und Michaels (K 43). Dies waren die Tage, die außer den drei hohen Festen, Neujahr, Epiphanias, Himmelfahrt und Trinitatis mit einer Tagesfeier begangen wurden. Sie hielten sich — insbesondere die Marientage — wenn auch mit Unterschieden bis tief in das 18. Jahrhundert und wurden erst durch die Festtagsordnung von 1771 endgiltig abgeschafft. Diese Ordnung beseitigte [1]) die dritten Festtage, die ebenfalls in dem 17. Jahrhundert aufgekommenen Christmetten, nahm weiterhin Epiphanias, zwei Marien- und allen Aposteltagen den Charakter selbständiger Feste, indem sie gebot, die Gedächtnistage der Apostel, gleichwie Heilige drei Könige, Mariä Reinigung und Heimsuchung auf den nächsten Sonntag der Woche, in welche sie fallen, zu verlegen und in der Nachmittagskirche mitzufeiern und verlegte den Tag Annunciationis Mariae definitiv auf Sonntag Judica.

Die Gesamtzahl der bekannten Kantatenhandschriften (Abschriften) beträgt nunmehr 134 (A = 19, B = 63, K = 53). Davon gehen fünf Duplikate ab. Es wären somit 130 Kantaten Liebholds festzustellen, gewiß eine ansehnliche Zahl.

Doppelt vorhanden sind:

1. A 7 (Berlin) und B 11 (Schotten).
2. A 13 (Danzig), deren fehlender Titel wohl in Klammern beigesetzt werden durfte, und K 3 (Schotten).
3. A 17 (Friedberg) und K 13 (Schotten).
4. A 18 (Friedberg) und K 26 (Schotten).
5. A 19 (Alsfeld) und B 19 (Schotten).

Meine Vermutung (in den „Beiträgen zur Kenntnis des musikalischen Lebens der Reichsstadt Friedberg" S. 36 ff.), daß A 17 und A 18 gleichzeitig mit den am gleichen Orte beschriebenen, 1717—1718 durch Joh. Christ. Reinemann angeschafften Kantaten von A. Englert erworben worden seien, erweist sich als hinfällig, nachdem für den Jahrgang K eine weit jüngere Entstehungszeit nachgewiesen ist.

Eine Prüfung der stilistischen Eigentümlichkeiten beider Jahrgänge, die übrigens das hier Vorgebrachte nur bestätigen würde, muß ich mir an dieser Stelle versagen. Vielleicht ergibt sich in absehbarer Zeit die Möglichkeit, eine oder die andere der Kantaten zu veröffentlichen. —

Es folgen nunmehr die Übersichten über die neuaufgefundenen Kantaten. Voraus geht ihnen die erweiterte Liste der bisher bekannten Werke.

---

[1]) Nach Diehl, Zur Geschichte des Gottesdienstes und der gottesdienstl. Handlungen in Hessen, Gießen 1899.

Bisher bekannte Kantaten von Liebhold (A)

(Nach D. d. T. 49/50 Bd. S. VIII)

1. Berlin, Staatsbibliothek

Ms. fol. 129 80 u. Ms. fol. 198

Kirchliche Bestimmung	Titel	Besetzung
1) 2. Advent	„Der jüngste Tag wird bald sein Ziel erreichen"	2 Violin. 2 Viole. Cont. 4 voc.
2) 3. Advent 2. Weihnachtstag am Tage Stephani	„Mein Kind, willst du Gottes Diener sein"	Hautb. 2 Violin. 1 Viola. Cont. 4 voc.
3) 4. Advent 1. Weihnachtstag Neujahr	„Ihr seid alle Gottes Kinder"	3 Violin. 1 Viola. Cont. 4 voc.
4) Sonnt. nach Beschneid. Christi	„Alle, die gottselig leben wollen"	2 Hautb. 3 Strom. Org.
5) Epiphan.	„Ihr Völker bringet her dem Herrn"	Clar. 3 Viol. 1 Viola. Org. 4 voc.
6) Septuages.	„Gott hat uns selig gemacht"	4 Strom. Cont. 4 voc.
7) 1. nach Epiph.	„Wie lieblich sind deine Wohnungen" (= B 11)	4 Strom. Org. 4 voc.
8) 2. nach Epiph.	„Mein Jesu, ist dirs denn verborgen"	2 Flaut. 3 Violdigamb. Cont. 4 voc.
9) Symbolum Joh. Georgs, Churfürstens zu Sachsen „Jehova vexillum meum"	„Mein Jesus bleibt mir ein Heil und Hülfs-Panier"	2 Clar. 2 Violin. 1 Viola. Violono. Contin. 4 voc.

2. Brüssel, Konservatorium

Kirchliche Bestimmung	Titel	Besetzung
10)	„Auf, ihr ernstlichen Gemüter (datiert 10. III. 1735)	2 Ob. 2 Violin. 1 Viola. B cont. 4 vocum.
11)	„Ist mir aller Trost entschwunden"	B solo. 2 Viol. B cont.

3. Danzig, Kirche St. Johann

Kirchliche Bestimmung	Titel	Besetzung
12) 3. Advent Symbolum Joh. Adolphi, Hertzogs zu Sachsen-Weißenfels „In deo est salus et gloria mea"	[„Mein Heil und meine Ehre steht"] = K 3	Hautb. 3 Violette o Tromb. Org. 4 voc.

4. Mücheln (Kr. Querfurt)

Kirchliche Bestimmung	Titel	Besetzung
13)	„Preise Jerusalem"	C. B. 2 Viol. 2 Clar. Org.
14)	„Ich will meinen Geist ausgießen"	2 Violin. Viola. 2 Clar. Tymp. 4 voc.

5. Mügeln (Sachsen)

Kirchliche Bestimmung	Titel	Besetzung
15)	„Des Menschen Sohn ist kommen"	B solo. Viol. Org.
16)	„Mein ganzes Wissen soll Jesu sein"	B solo. Viol. Flaut. Fag. Contin.

6. Friedberg (Hessen)

Kirchliche Bestimmung	Titel	Besetzung
17) Dom. Purificat. Mariae vel 16. post Trin.	„Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben" (= K 13)	2 Hautb. 2 Violin. 2 Violen. Violono. C. A. T. B. et Organo.
18) Paschatos ½	„Unser Jesus ist dahin" (= K 26)	2 Hautb. 2 Violin. 2 Violen. Violono. C. A. T. B. et Organo.

7. Alsfeld (Hessen)

Kirchliche Bestimmung	Titel	Besetzung
19) Dom. Invocavit	„Ach bitter Ungemach! Der Satanas, der Feind" (= B 19)	2 Violin. 1 Viola. C. A. T. B. con Fond.

Erster Kantatenjahrgang von Liebhold (B)

(Schotten, Kirchenbibliothek)

Kirchliche Bestimmung	Titel	Besetzung
1) Dom. I Adventus	„Ach, daß die Hilfe aus Zion"	2 Corni de chasse. 2 Violini. (Hautbois). 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.

2) Dom. II Adventus	„Ich will wachen, ich will beten“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
3) Dom. III Adventus	„O selge Wissenschaft, wer Jesum:“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
4) Dom. IV Adventus	„Ich halte mich an meine Taufe“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
5) Dom. Nativit. Christi	„Da die Zeit erfüllet war, sandte Gott“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
6) Festo I Nativit. Christi	„Auf, auf und singt“	2 Corn. de chasse. 2 Violin. 1 Viola. C. A. T. B. con Fond.
7) Feriis II Nativit. Christi	„Auf der Welt wird den Frommen nachgestellt“	2 Hautb. 2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
8) Feriis III Nativit. Christi	„Wehe ihnen, wer von ihnen gewichen ist“	3 Violini. Violono. C. A. T. B. con Fond.
9) Festo Circumcisionis s. Novi Anni	„Gott Lob und Dank!“	2 Corn. 2 Violin. 1 Viola. Violono. C A. T. B. con Fond.
10) Festo Epiphan. Christi	„Wo ist der neugebor’ne König?“	2 Hautb. 2 Violin. 1 Viola. C. A. T. B. con Fondam.
11) Dom. I post Epiph.	„Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!“	2 Violini. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
12) Dom. III post Epiph.	„Heile du mich, Herr, so werd ich heil“	2 Violin. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
13) Dom. IV post Epiph.	„Wach auf! Was schläfst du?“	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
14) Festo Purificationis Mariae	„Selig sind die Toten“	2 Hautb. 2 Violin. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fond.
15) Dom. V post Epiph.	„Da aber die Leute schliefen, kam der Feind“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
16) Dom. VI post Epiph. vel die nuptiarum	„In der Ehe gibt es Wehe“	2 Hautb. (Flauti). 2 Violin. 1. Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
17) Dom. Septuagesimae	„Die letzten haben nur eine Stunde gearbeitet“	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
18) Dom. Sexagesimae	„Wer Ohren hat zu hören, der höre“	2 Violin. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
19) Dom. Invocavit	„Ach bitter Ungemach, der Satanas“	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
20) Dom. Reminiscere	„Gott, erhöre mein Gebet“	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
21) Dom. Laetare	„Ach Herzeleid“	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
22) Festo Annunciationis Mariae	„Der Herr wird euch selbst ein Zeichen geben“	2 Corni de chasse. 2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
23) Dom. Judica	„Herr, dein Wort ist meines Fußes Leuchte“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
24) Dom. Palmarum	„Ihr stolzen Menschen denkt zurück“	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
25) Feriis 1mis Paschatos	„Er hat überwunden, der Löwe“	2 Corni de chasse. 2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
26) Feriis 2dis Paschatos	„Unser Jesus ist dahin“	2 Hautb. 2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
27) Dom. Quasimodogeniti	„Friede sei mit euch“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
28) Dom. Misericord. Domini	„Ich bin ein guter Hirt“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
29) Dom. Jubilate	„Ihr werdet weinen und heulen“	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
30) Dom. Cantate	„Singet dem Herrn in eurem Herzen“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
31) Dom. Rogate	„Opfere Gott Dank“	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
32) Festo Ascensionis Christi	„Gott fähret auf mit Jauchzen“	2 Corn. de chasse. 2 Violin. ou Hautb. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.

33) Dom. Exaudi	„Fromme Christen auf der Erden"	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
34) Festo Pentecostes	„Wer mich liebet, der wird mein Wort halten"	2 Violin. ou Hautb. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
35) Feriis 2^{dis} Pentecostes	„Also hat Gott die Welt geliebt"	2 Violin. ou Hautb. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
36) Feriis 3^{iis} Pentecostes	„Heilige Dreifaltigkeit, hilf, ach hilf zu aller Zeit"	1 Violin. concert. 1 Viol. rip. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
37) Festo S. Trinitatis	„Das ist das ewige Leben"	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
38) Dom. I post Trin.	„Gott ist die Liebe"	2 Violini ou Hautb. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
39) Dom. II post Trin.	„Selig sind, die zu dem Abendmahl des Lammes"	2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. e Continuo.
40) Festo Johannis Baptistae	„Gelobt sei der Herr Gott Israel"	2 Hautb. (Flauti). 2 Violini. 2 Viola. Violono e Cembalo. C. A. T. B.
41) Dom. III post Trin.	„Es wird Freude sein im Himmel über einen Sünder"	2 Violin. 2 Violen. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
42) Festo Visitationis Mariae	„Meine Seele erhebt den Herrn"	2 Corni de chasse. 2 Hautb. 2 Violini. 1 Viola. Violono et Bassono. C. A. T. B. con Fondam.
43) Dom. IV post Trin.	„Eben mit dem Maß, da ihr mit messet"	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
44) Dom. V post Trin.	„Kläre dich, du lieber Himmel"	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
45) Dom. VI post Trin.	„Wer wird wohnen in deiner Hütten"	„ „ „
46) Dom. VII post Trin.	„Woher nehmen wir Brot"	2 Hautb. 2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
47) Dom. VIII post Trin.	„Sehet euch für vor den falschen Propheten"	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
48) Dom. IX post Trin.	„Ungerechte Mammonsknechte, ach bedenket"	„ „ „
49) Dom. X post Trin.	„Schlaf nur, Jerusalem, schlaf, ruhe aus"	2 Flauti. 2 Violin. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
50) Dom. XI post Trin.	„Trotz nicht auf gute Werke"	2 Violin. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
51) Dom. XII post Trin.	„Ich will schweigen"	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
52) Dom. XIII post Trin.	„Was muß ich tun, daß ich das ewige Leben"	2 Violini. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
53) Dom. XIV post Trin.	„Da Jesus reisete gen Jerusalem"	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
54) Dom. XV post Trin.	„Elende Zeit, beklagenswürdiges Leben"	2 Violini. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
55) Dom. XVI post Trin. oder Trauermusik	„Bestelle dein Haus"	2 Violini ou Flauti. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fond.
56) Dom. XVII post Trin.	„Ach, ihr hochmutsvolle Herzen"	2 Violini. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
57) Dom. XVIII post Trin.	„Gott und seine nächsten Lieben"	2 Violini. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
58) Dom. XIX post Trin.	„Herr, wende dich zu mir und sei mir gnädig"	„ „ „
59) Dom. XX post Trin.	„Ich hab mich in Glaube und Liebe gekleidet"	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
60) Dom. XXI post Trin.	„Herr, neige deine Ohren zu mir"	2 Violini. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
61) Dom. XXII post Trin.	„Herr, gehe nicht ins Gericht"	„ „ „
62) Dom. XXIII post Trin.	„Ehret Gott und Obrigkeit"	2 Violini. 2 Viole. Violono. C. A. T. B. con Fondam.
63) Dom. XXIV post Trin.	„Christus ist mein Leben"	2 Violini. 1 Viola. Violono. C. A. T. B. con Fondam.

Zweiter Kantatenjahrgang von Liebhold (K)

Kirchliche Bestimmung	Titel	Besetzung
1) Dom. I. Adventus Symbolum Johann Georgs, Churfürsten zu Sachsen „Meinen Jesum laß ich nicht"	„Meinem Jesum laß ich nicht"	1 Clar. sourdin. Violino concert. 2 Violini Congreß. 1 Viola. S(opran), A(lt), T(enor), B(aß). Continuo.
2) Dom. II. Adventus Symbolum Augusti Postul: Administrat: des Primat- u. Ertz-Stifft Magdeburg b. m. „Santa Trinitas mea Haereditas"	„Mein Erbteil ist zu aller Zeit die heilige Dreieinigkeit"	2 Violini. 3 Tromboni. S. A. T. B. Continuo.
3) Dom. III. Adventus Symbolum Joh. Adolphi, Hertzogs zu Sachsen-Weißenfels „In deo salus et gloria mea"	„Mein Heil und mein Ehre steht"	1 Hautb. 3 Violen. Fagott. S. A. T. B. Continuo.
4) Dom. IV. Adventus Symbolum Joh. Georgii, Hertzogs zu Sachsen-Weißenfels „Crux Christi mea Salus"	„Christi Kreuz bringt mir das Heil"	2 Violini. 1 Viola. 1 Bassone concertante C(antus). A. T. B. con Continuo.
5) Feriis I. Nativitatis Christi Symbolum Christiani zu Weißenfels	(nur Titelblatt ohne Angabe des Textes)	2 Corni perforce. 2 Violinen. 1 Viola. S. A. T. B. et Organo.
6) Feriis II. Nativitatis Christi Symbolum Christiani Regis Daniae „Spes mea Christus"	„Christum hab ich mir erwählet"	3 Hautb. 1 Basson. S. A. T. B. con Organo.
7) Feriis III. Nativit. Christi Symbolum Christiani IV., Königs von Dännemarck	„Alles von Gott"	1 Waldhorn. 2 Violin. 1 Viola. Basson. S. A. T. B. Continuo.
8) Dom. nach Weihnachten Symbolum Christiani III., Königs in Dännemark	„Ach Gott, schaffe deinen Willen"	1 Hautb. 1 Violin. 2 Violen. S. A T B. c. Fondamento.
9) Festo Novi Anni Symbolum Christiani, Herzogs zu Sachsen-Weißenfels b. m. „Deus est petra et fortitudo mea"	„Gott ist der Felsen"	2 Clar. 2 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. et Organo.
10) Am Feste d. Taufe Christi oder Dom. post Circumcisionem Symbolum Joh. Georgii II, Churfürstens zu Sachsen „Sursum deorsum"	„Geist und Herz steigt auf- und niederwärts"	2 Hautb. 2 Violin. S. A. T. B. con Fondamento.
11) Festo Epiphaniae Symbolum Christiani I., Churfürstens z. Sachsen b. m. „Fide, sed cui, vide oder Trau, schau, wem."	„Traue Gott in Ewigkeit, schau auf Jesum allezeit"	1 Corno per force. 3 Violin. 1 Basson. C. A. T. B. Continuo.
12) Dom. I post Epiphan. Symbolum Louysen Christianen, Herzogin zu Sachs.-Weißenfels	„In Gott meine Hoffnung steht"	1 Viol. concert. 2 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. con Fond.
13) Dom. II post Epiphan. Symbolum Johannen Wilhelminen, Prinzessin zu Sachsen-Weißenfels	„Gott sorgt vor mich recht väterlich"	2 Violin. 2 Violen. 1 Basson. C. A. T. B. con Fondamento.
14) Dom III post Epiphan. Symbolum Johannis Alberti, Herzogs z. Mecklenbg. „Premente cruce tollimur"	„Wenn mich das Kreuz zu Boden drückt"	1 Hautb. 2 Violini. 1 Violdigambe. S. A. T. B. Continuo.

15) Dom IV post Epiphan. Symbolum Augusti, Churfürsten zu Sachsen „Te gubernatore"	„Jesus, allerliebster Bruder, führe meines Schiffleins Ruder"	Viol. concert. 3 Violen. S. A. T. B. Contin.
16) Festo Purificationis Mariae Symbolum Alberti, Markgrafens zu Brandenburg	„Der Gerechte wird seines Glaubens leben"	2 Corni perforce. 2 Violini. 1 Viola. S. A. T. B. Contin.
17) Domin. Sexagesimae Symbolum Annae Mariae, Herzogin zu Sachsen	„Wer Gott hat, der hat alles"	1 Hautb. 2 Viol. 1 Viola concert. S. A. T. B. Contin.
18) Dom. Quinquagesimae Symbolum Heinrici VIII., Königs in England „Per crucem tuam. salva nos Christe redemptor"	„Hilf uns durch dein Kreuz und Not"	1 Flaut. dous. 3 Violdigamben. S. A. T. B. Continuo.
19) Dom. Invocavit Symbolum Alberti, Markgrafens zu Brandenburg „Fortem exarmat fortior"	„Gott, der große Zebaoth"	1 Hautbois. 2 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. Organo.
20) Dom. Reminiscere Symbolum Mauritii, Churfürstens zu Sachsen	„Vielleicht glückt mir's auch"	2 Violini concert. 2 Violin. Ripien. S. A. T. B. con Organo.
21) Am 3. Ostertag Symbolum Friderici, Markgrafens zu Brandenburg, Erzbischofs zu Magdeburg „Da pacem Domine"	„Jesu, gib mir deinen Frieden"	2 Corn. di caccia. 2 Violin. 1 Viola. C. A. T. B. Continuo.
22) Dom. Quasimodogeniti Symbolum Magdalenae Sybillae, Churfürstin zu Sachsen b. m.	„All meine Freud, die ist bei dir"	1 Hautb. 2 Violini. 1 Viola. S. A. T. B. Continuo.
23) Dom. Misericordias Dom. Symbolum Johannae Magdalenae, Hertzogin zu Sachsen	„Wie's Gott fügt, mich vergnügt"	1 Hautb. 1 Violin. 2 Violen. S. A. T. B. Contin.
24) Dom. Cantate Symbolum Friderici, Hertzogs zu Sachsen „In silentio et spe"	„Ich will stille sein und hoffen, denn mein Gott macht alles gut"	1 Hautb. 3 Trombon. S. A. T. B. et Organo.
25) Dom. Rogate Symbolum Fridericae Elisabethen, Hertzogin zu Sachsen	„Meine Seele verlanget nach deinem Heil"	1 Violin. 3 Violen. C. A. T. B. con Fondam.
26) Festo Ascensionis Christi Symbolum Caroli V., Röm. Kaisers „Plus ultra"	„Wer Gott dort will ewig sehen"	2 Clarin. 2 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. et Continuo.
27) Dom. Exaudi Symbolum Annae Aemiliae, Prinzessin zu Anhalt b. m.	„Wer sich verläßt auf Gott"	3 Hautb. 1 Basson. S. A. T. B. e Contin.
28) Am 1. Pfingsttag Symbolum Joh. Adolphs (II.), Herzogs zu Sachsen-Weißenfels „Pietas ad omnia utilis est"	„Gottesfurcht ist zu allen Dingen nutze"	1 Clarin. 2 Violin. 1 Viola. S. A T. B. et Organo.
29) Am 2. Pfingsttag Symbolum Ernesti, Herzogs zu Sachsen	„Aller Trost und Seligkeit ist in Christo mir bereit"	2 Hautb. 2 Violin. 1 Viola. C. A. T. B. et Contin.
30) Am 3. Pfingsttag Symbolum Sophiae, Herzogin in Pommern	„Heilige Dreifaltigkeit, hilf, ach hilf zu aller Zeit"	1 Violino concert. 2 Violini. 1 Viola. S. A. T. B. e Continuo.
31) Festo S. Trinitatis Symbolum Wilhelmi, Herzogs zu Sachsen „Soli Deo Gloria"	„Gott allein die Ehre"	2 Corni di caccia. 2 Violin. 1 Viola. C. A. T. B. con Organo.

32) Dom. I post Trin. Symbolum Barnimi, Herzogs in Pommern	„Hilf Gott zur Seligkeit"	1 Hautb. 2 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. et Continuo.
33) Dom. II post Trin. Symbolum Georgii, Herzogs zu Brandenburg	„Gottes Wort das wär nicht schwer, wenn nur Eigennutz nicht wär"	2 Violin. 2 Violen. C. A. T. B. con Fondam.
34) Festo Johannis Baptistae Symbolum Magdalenae Sybillae geborenen u. vermählter Herzogin zu Sachsen-Eisenach	„Mein lieber Gott allein soll meine Freude sein"	1 Hautbois. 3 Violin. S. A. T. B. et Organo.
35) Dom. VIII p. Trin. Symbolum Maximiliani I., Röm. Kaysers „Allezeit mit Hut"	„Allzeit mit Hut"	2 Corni di caccia. 1 Trompette. 3 Violini. C. A. T. B. et Organo.
36) Dom. IX p. Trin. Symbolum Friderici, Königs in Dänemark „Treu ist Wildbret"	„Wer sich treu und redlich hält, den liebt Gott"	1 Hautbois. 2 Violin. 1 Viola. C. A. T. B. et Organo.
37) Dom. X p. Trin. Symbolum Ulrici, Herzogs zu Mecklenburg	„Herr Gott, verleih uns deine Gnade"	2 Hautb. 2 Flaut. dous. 2 Violin. 1 Viola. 1 Basson. C. A. T. B. e Continuo.
38) Dom. XII p. Trin. Symbolum Joachimi II., Churfürsten zu Brandenbg. „Regium est omnibus benefacere"	(nur Titelblatt)	1 Clarin. 2 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. Organo.
39) Dom. XIII p. Trin. Symbolum Christiani Wilhelmi F., Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg b. m.	„Komm mir zu Hilf, Herr Jesu Christe"	1 Hautbois Solo. 2 Violini. 1 Viola. C. A. T. B. et Contin.
40) Dom. XIV p. Trin. Symbolum Francisci, Herzogs zu Sachsen, Engern und Westphalen „Misericordiae tuae multae, Domine"	„Groß ist bei dir zu aller Zeit"	2 Violini. 2 Violetten. 2 Hörner. C. A. T. B. et Continuo.
41) Dom. XV p. Trin. Symbolum Francisci, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg „Justum non vidi derelictum"	„Gerecht hab ich nie gesehen"	3 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. et Continuo.
42) Dom. XVI p. Trin. Symbolum Sophiae, Herzogin zu Sachsen b. m.	„All mein Trübsal, Kreuz und Leid stell ich in die Dreifaltigkeit"	1 Hautb. 3 Violen. S. A. T. B. con Fondam.
43) Festo Michaelis Archangeli Symbolum Alberti, Markgraff zu Brandenburg	„Mein Tun und Leben ist Gott ergeben"	1 Clar. sourd. 2 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. Continuo.
44) Dom. XVII p. Trin. Symbolum Elisabethae, Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg	Gott regiert mein Leben, weil ich ihm ergeben"	
45) Dom. XVIII p. Trin. Symbolum Ludovici, Fürstens zu Anhalt „Die da treu sind in der Liebe Gottes, die lässet er ihm nicht nehmen."	„Bleib Gott getreu"	2 Hautb. 2 Violini. 1 Viola. S. A. T. B. et Continuo.
46) Dom. XIX p. Trin. Symbolum Catharinae, Kgl. Prinzessin von Schweden	„Gott ist mein Trost und Zuversicht, denn er verläßt mich niemals nicht"	1 Hautb. 1 Violin. 3 Violen. C. A. T. B. et Contin.
47) Dom. XX p. Trin. Symbolum Joh. Ernsts, Herzogs zu Sachsen	„Wer da glaubet hier auf Erden, wird dort ewig selig werden"	2 Waldhörner. 2 Violini. 1 Viola. S. A. T. B. Contin.

48) Dom. XXI p. Trin. Symbolum Henrici, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg	„Gott verläßt die Seinen nicht"	Violino concert. 2 Violin. 1 Viola. C. A. T. B. Continuo.
49) Dom. XXII p. Trin. Symbolum Julii Ernesti, Hertzogs zu Braunschweig und Lüneburg	„Tue recht, laß Gott walten"	2 Hautb. 2 Violini. 1 Viola. S. A. T. B. Continuo.
50) Dom. XXIII p. Trin. Symbolum Christiani II., Churfürstens zu Sachsen	„Ich fürchte Gott, ehre den König und liebe die Gerechtigkeit"	2 Violini. 2 Violen. S. A. T. B. e Contin.
51) Dom. XXIV p. Trin. (Symb. Joh. Friderici, Ducis Pomeraniae)	„Gott gibt, Gott nimmt"	1 Hautb. 2 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. et Organo.
52) Dom. XXV p. Trin. Symbolum Ludovici pii, Landgrafens zu Hessen	„Nur Gottes Wort gewiß"	2 Corn. di caccia. 2 Violin. 1 Viola. S. A. T. B. Contin.
53) Dom. XXVI p. Trin. Symbolum Julii Ernesti, Hertzogs zu Braunschweig und Lüneburg	„Christus kommt zu richten aller Menschen Dichten"	1 Violin. 3 Violen. S. A. T. B. et Contin.

Verschollene neudeutsche Lautenisten
(Weichmanberg, Pasch, de Bronikowsky, Raschke.)

Von

Adolf Koczirz, Wien

Herr Dr. Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald) besitzt in seiner Bibliothek eine Lautenhandschrift des 18. Jahrhunderts, die außer einigen Franzosen (Gautier, Gallot, Mouton) vorwiegend auf Deutschland deutende Namen enthält[1]), von welchen die oben angeführten in der Geschichte und Literatur der deutschen Lautenmusik bisher anderweitig nicht belegt erscheinen. Wenn ich hier Gelegenheit nehmen darf, die Aufmerksamkeit auf diese Persönlichkeiten zu lenken und einen Versuch zur Erfassung derselben beizusteuern, so verdanke ich die Anregung hierzu Herrn Dr. Wolffheim, dessen Freundlichkeit mir seinerzeit die Einsichtnahme der wertvollen Handschrift zugänglich machte. Sein außerordentliches Entgegenkommen ermöglichte, in der Notenbeilage eine weitgreifende Auslese von Kompositionen zu erschließen, die der Hauptsache, der Gewinnung eines unmittelbaren Einblickes in die musikalische Art unserer Männer, ganz besonders zustatten kommt.

Was zunächst die Frage der Herkunft des Sammelbändchens oder „Albums der Laute", wie es eine darin angebrachte Bleistiftnotiz bezeichnet, anbelangt, so bietet einen Anhaltspunkt hierfür das Wasserzeichen des Vorsatz- und Schlußblattes. Es sind dies zwei konzentrische Kreise, von denen der äußere Kreis in lateinischen Majuskeln die Umschrift BVDISSIN und eine Rosette zwischen dem ersten und letzten Buchstaben zeigt, der innere Kreis ist mit einer zellen- oder ziegelartig geschichteten Zeichnung ausgefüllt. Budissin ist bekanntlich der wendische Name für Bautzen. Der Schreibstoff würde also auf den Ursprung aus Sachsen verweisen.

Die anfängliche Anlage der Handschrift umfaßt, soweit hiervon unsere Betrachtung berührt wird, Stücke von Baron, Weichmanberg, Pasch und ein dem Grafen Logy zugeschriebenes Menuet. Die Niederschrift der Kompositionen von Bronikowsky und Raschke am Schlusse der Sammlung stammt von Raschke, in dessen Besitz sich 1753 das Album befand.

Hefner[2]) verzeichnet die Grafen und Herren von Bronikowsky als eine polnische Familie, die sich in Westpreußen und in anderen Provinzen des preußischen Staates seßhaft gemacht habe und viele Mitglieder im Heere zähle. Ein Zweig führe den Beinamen von Oppeln. Das Wappen beider Linien

---

[1]) Vgl. Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, II. Teil, S. 103, Quellen französischer Lautentabulatur.

[2]) Otto Titan v. Hefner „Stammbuch des blühenden und abgestorbenen Adels in Deutschland", Regensburg 1865.

zeigt einen im blauen Felde schräg rechts liegenden silbernen Schiffs- oder Feuerhaken [1]). Johannes Sinapius erzählt über „die von Oppel", daß dieses uralte hochadelige Geschlecht unter Kaiser Karl dem Großen von zwei Brüdern „den Anfang genommen haben soll, indem dieselbige etliche mit Saracenischer Mannschaft besetzte Schiffe mit Schiffhacken zugezogen und versenckt, drauf den Schiffhacken ins Wappen überkommen hätten" [2]). Als Wohnsitze der Bronikowsky sind bei Ledebur zwischen 1716 und 1753 angegeben: in der Provinz Brandenburg: Kl. Gandern und Oblath 1730 und 1753, Radewitsch 1751; in Schlesien: Frischendorf 1745, Haselberg 1716 und Kemnath 1745.

Über die sächsischen Oppeln-Bronikowski berichtet Sinap an der vorangeführten Stelle: „Dieses berühmte Geschlecht hat sich auch an dem Chur-Sächsischen Hofe gar verdient gemacht, indem Hans David von Oppel auf Lamperswald und Mühlbach zu Zeiten Churfürstens Joh. Georgii II. die Vice-Canzler-Stelle versehen. Zu dieser Zeit besitzt es in der Lausitz die Güter Leuthen, Oehna, Weißig im Budißinischen District." Ein Alexander August Freiherr von Oppeln-Bronikowski ist 1783 in Dresden als Sohn eines gewesenen kursächsischen Generaladjutanten geboren. Er stand zuerst in preußischen, dann in polnischen Militärdiensten. Als deutscher Romanschriftsteller sich betätigend, behandelte er vornehmlich Stoffe aus der polnischen Geschichte. Nach verschiedentlich wechselndem Aufenthalt starb er 1834 in Dresden [3]).

Auch unser Monsieur de Bronikowsky war allen Anzeichen nach ein Mitglied der Oppeln-Bronikowski am sächsisch-polnischen Hofe in Dresden. Er bekundet sein Polenblut vorzüglich im Schreiben von Polonaisen. Eine Pol(onoise) favorite de Mr de Bronikowsky in D dur findet sich auf Bl. 37 b, desgleichen eine ex B dur, No. 108, auf Bl. 38, außerdem auf Bl. 37 mit Bleistift geschrieben und mit: A B. 33. No. 69 bezeichnet ein Menuet in D moll, das rhythmisch und melodisch national polnisches Kolorit erkennen läßt.

Alicja Simon meint [4]), am Dresdener Hofe wären die polnischen Magnaten tonangebend gewesen, wie anderseits in Polen die Brühl etc. sich sehr bemerkbar machten. „Dem Rokokozeitgeschmack entsprechend überwiegt allseitig das Tanzmäßige und von dieser Art wird wohl mit der Zeit eine Menge Musik von Dresden aus in alle Winde sich verstreut haben." Im weiteren stellt Alicja Simon fest [5]), daß Bronikowsky's D dur-Polonaise mit nur geringfügigen Abweichungen die Lautenbearbeitung einer gleichartigen Komposition (Nr. 17) von Schotte [6]) für 2 Violinen und Basso continuo ist, deren handschriftliche Vorlage sich gleichfalls im Bestande der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim befindet. Daraus sowie aus dem Beisatze der Numerierung bei den anderen zwei Stücken würde hervorgehen, daß Bronikowsky der Bearbeiter von national polnisch

[1]) Leopold Freih. v. Ledebur „Adelslexikon der preußischen Monarchie", Berlin, I. Bd., S. 109 und 167.

[2]) „Schlesischer Curiositäten Erste Vorstellung", Leipzig 1720, S. 685.

[3]) Franz Brümmer, „Deutsches Dichter-Lexikon", 1876.

[4]) „Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker", Zürich 1916, S. 118.

[5]) Ebenda, S. 120.

[6]) Nach Eitners Lexikon sicherlich identisch mit Georg Balthasar Schott, dessen Wirken in Sachsen zwischen 1719 und 1729 (Leipzig, Gotha) belegt ist.

gehaltenen Tänzen für die Laute war, wovon uns ein Bruchteil durch Raschke erhalten wurde. Bronikowsky schreibt für die Laute mit 13 Chören. Da dieses Instrument, wie wir später sehen werden, in Deutschland bereits 1728 in Gebrauch stand, so muß Bronikowskys Tanzarrangement zwischen 1728 und 1753 entstanden sein.

Nach den von Herrn Dr. Richard Engländer in Dresdener Archiven bereitwilligst gepflogenen Erhebungen, deren Ergebnisse ich hier mit verbindlichstem Danke benütze, sind zu jener Zeit in Dresden nachweisbar: ein Bogislaus Stanislaus Bronikowsky und ein Johann Sigismund Graf von Bronikowsky. Der erstgenannte war 1746 Kapitän und Adjutant des Generals Graf von Unruh, wurde 1750 zum Major ernannt und starb im Jahre 1772[1]). Johann Sigismund, der 1751 das Bürgerrecht in Dresden erhielt[2]), war Erblehn- und Gerichtsherr auf Ober- und Nieder-Kuschter, Chlastowa, Radewitz, Oblath und Knezig usw., und mit Elisabeth Christine, geb. Freiin von Seyffertitz, vermählt; er muß spätestens 1765 gestorben sein, da die Gattin in einem Weißtrupp, 19. Oktober 1765 datierten Schreiben wegen Ableben ihres Mannes auf seinem Gute in Chlastowa (Polen) um Stellung eines Kurators bittet[3].) Von diesen beiden Bronikowsky könnte meiner Ansicht nach, mit Rücksicht auf den Zusammenhang mit Raschke, der, wie wir hören werden, ebenfalls sächsischer Militär war, am allerwahrscheinlichsten Bogislaus Stanislaus der Lautenist gewesen sein.

Wir kommen nun zu Raschke. Nach Hefner sind die Raschke eine im sächsischen Kurkreise und in der Niederlausitz, auch in Schlesien blühende Familie, die früher Rassow geheißen habe und schon im Jahre 1083 nachweisbar sei[4]). Bereits Sinap behandelt[5]) „die von Rassow, Raschke" und meint, das Stammhaus Rassow (bei Trebnitz im Oelßnischen) habe von ihnen den Namen. „Dieses Gut Rassow heißt man im Deutschen Raschen, und also vermuthe ich, daß die von Raschke, so im Wappenbuche P. II. p. 50 unter den Schlesischen Geschlechtern angeführet werden, eben die von Rassow seyn." Nach Ledebur[6]) zeigt das Wappen der Raschke (Raschkow, Raschkau oder Raschen) im rot und golden gespaltenen Schilde zwei geharnischte silberne Arme, die ein mit der Spitze nach unten gekehrtes Schwert halten. Angehörige dieser Familie sind bei Ledebur 1756 festgestellt für: Brandenburg in Redlitz, Sernow, Settinchen und Vorwerk, für Sachsen in Gorsdorf und Hilmersdorf (Bezirk Schweinitz), die beiden letzten bezüglich der Jahre 1743 und 1770.

Schließlich wird noch in Schlesien ein Arzt, Ignaz Franz Raschke erwähnt, der 1736 in den böhmischen Ritterstand erhoben wurde. Aus dem

[1]) H. A. Verlohren: Namenregister und Chronik der Kur- und Königl. Sächs. Armee, Leipzig 1910, unter Oppeln-Bronikowsky. Ferner ein Aktenstück im Dresdener Hauptstaatsarchiv „Bronikowski 11229", darin das Dekret seiner Ernennung zum Major, datiert 9. Dezember 1750, Dresden. (Dr. Richard Engländer.)

[2]) Dresden, Stadt- und Ratsarchiv, Bürgerbuch, Jahrg. 1751 (Dr. Richard Engländer.)

[3]) Aktenstück: „Bronikowski 11229", Hauptstaatsarchiv Dresden, weiter ein Schreiben im Stadtarchiv v. J. 1767 mit Unterschrift und Siegel derselben. (Dr. Richard Engländer.)

[4]) Vgl. auch Johann Christian v. Hellbach „Adels-Lexikon oder Handbuch", Ilmenau 1826, II. Bd., S. 285.

[5]) A. a. O., S. 748.

[6]) A. a. O., II. Bd., S. 258.

beim Adelsakte im österr. Adelsarchiv in Wien liegenden Berichte der kaiserlichen Kanzlei ist zu entnehmen, daß dieser Raschke, welcher als praktischer Arzt in Strehlen wirkte, „in der bischöflichen Stadt Neyß" geboren wurde und einen im Brieg'schen Fürstentum gelegenen Rittersitz, oder wie es in der Relation der Brieg'schen Regierung heißt, „das im Strehlischen Weichbild gelegene Rittermässige Güttel Pogarth genandt käufflich an sich bringen" wollte, „solches aber ohne Erwerbung des zu acquirirung derley Adelichen Güthern erforderlichen Juris Incolatus nicht geschehen kunte." Es wird daher dafür gehalten, „daß ihme Supplicanten als einem eingebohrnen Catholischen Landeskind pro augendo numero deren Catholischen poßeßionirten Land-ständen der Ritter-stand cum Incolatu in denen Königlich-Böheimbischen Erb-Landen allermildest conferiret werden kunte." Mit Diplom, dd. Wien, den 6. Novembris 1736 erhielt Raschke über seine Bitte von Kaiser Karl VI. den rittermäßigen Adelstand mit dem Prädikat: von Raschke für die königl. böhmischen Erbländer[1]) und mit einem zweiten Diplom vom gleichen Datum auch „das Incolat in dem Ritterstand im Erb-Königreich Böheim und dessen incorporirten Landen."

Der Raschke, dem das Lautenalbum gehörte, hat sich dort folgende Leibstücke eingetragen: Auf Bl. 3b ein G dur Ballet di Raschke. Der Titel ist mit Bleistift geschrieben, die ursprüngliche Bleistiftnotierung später mit Tinte nachgezogen. Auf Bl. 36b ein C dur Ballet di R., mit Bleistift notiert. Es ist mit ganz unwesentlichen Änderungen lediglich eine Transposition des vorher-

---

[1]) Die Motivierung lautet: „Wan Wir nun allergnädigst angesehen und betrachtet haben die Adeliche gute Sitten, Tugend, Vernunfft und Geschicklichkeit, derer Uns der Ignatz Frantz Raschke besonders angerühmet worden, anbey auch zu Kays. und Königl. Gemüth geführet, wasmassen derselbe von Jugend auf sich denen Studiis gewidmet, und insonderheit der Artzney-Kunst mit allem Eyffer obgelegen, endlich auch auf der Welschen Universität Macerata in Philosophia et Medicina den gradum zu erhalten, und zugleich in Comitem Palatinum et Auratae Militiae Equitem creiret zu werden verdienet, so dann aber in Unser Erb-Herzogthumb Schlesien, als sein Vatterland, sich gewendet, und nunmehro lange Jahre hindurch daselbst in Unserer Königl. Weichbild Stadt Strehlen die praxin medicam rühmlich exerciret, auch mit dieser seiner Kunst so wohl Reich — als Armen nothleidenden Persohnen beyzustehen sich jederzeit bestrebet, mithin sich zum Besten des Gemeinen Weesens nützlich gebrauchen lassen, und nicht nur fernershin auf solche weis fortzufahren, sondern sich auch zu Unseren Diensten bey denen sich darzu ergebenden Gelegenheiten in treuer devotion nach allen seinen Kräfften zu sacrificiren des alleruntertänigsten erbiethens ist . . . Als haben Wir . . . Ihme Ignatz Frantz Raschke die Kaysl. und Königl. Gnad gethan, und diesernach Selbten, sambt allen seinen Ehelichen Descendenten Mann- und Weiblichen Geschlechts, in den Ritter stand Unsers Erb-Königreichs Böheim und dessen incorporirten Landen gnädigst gesetzet, gewürdiget und erhoben, Ihme auch das Praedicat: von Raschke allergnädigst zugetheilet,, und zu mehrerer Gezeugnüß solch Unserer Gnad Ihnen auch ein Ritterliches Wappen und Kleinod . . . verliehen, und selbiges ins künfftige zu führen gnädigst erlaubet."

Das Kleinod, das eine Variante des Raschke'schen Familienwappens darstellt, ist, wie folgt, beschrieben: „Ein etwas oblonger, unten rund in eine Spitze verlaufender Schild, in dessen weiß- oder silberfarbenen Feldung, u. zw. in der Mitte ein abwärts gebogener, zur Rechten gestellter, rotgekleideter Mannesarm mit einem gelben Überschlag, in der Faust einen grünen Stengel mit seinem natürlichen Laubwerk und drei roten Rosen zurück über sich haltend. Unter dem Arm, ganz nahe an desselben Bug, wie auch in beiden oberen Ecken des Schildes erscheint ein blauer oder azurfarbener sechseckiger Stern. Ober dem Schild steht ein offener, freier, blau angelaufener, rot gefütterter ritterlicher, mit einer goldenen Kron gezierter und etwas wenig zur Rechten sich wendender Turniershelm mit seinem abhangenden goldenen Kleinod, zur Rechten mit einer rot und weiß oder silbernen, zur Linken mit einer blau und weiß oder silberfarbenen Helmdecke bekleidet. Auf der Krone erscheint der vorbeschriebene Mannesarm in gleicher Stellung, Bekleidung und Auszierung mit den drei roten Rosen: „allermassen solch Ritterliches Wappen und Kleinod in der Mitte dieses Unsers Königl. Diplomatis gemahlet, und mit Farben eigentlich entworffen ist."

gehenden Ballets. Auf Bl. 38 b ein G dur Menuet di R., datiert den 26. März 1753, und auf Bl. 39 ein Ballet aus der Opera, ebenfalls mit Bleistift geschrieben. Der liebe Mann muß ein besonderer Verehrer des Opernballets gewesen sein. Diese Wirkung ging von der Dresdener Oper aus. Wie Dr. Richard Engländer mitteilt, war ein Daniel Friedrich Raschke 1671 geheimer Kämmerer und 1712 kurfürstl. sächsischer Kriegsrat. Ein H. Fr. Wilhelm Raschke erscheint 1739 gleichfalls als kurfürstl. sächsischer Kriegsrat[1]) und dieser Raschke dürfte der Besitzer des Lautenalbums, sowie ein persönlicher Bekannter Bronikowskys gewesen sein. Ob die Galanterien, die unser Raschke mit seinem Namen punziert, nicht eher Lautenarrangement als Originalerfindung sind, könnte nach dem, was wir bei Bronikowsky gesehen haben, wohl fraglich sein. Gewiß ist, daß Raschke ebensowenig wie Bronikowsky ein zünftiger Lautenist war.

Von den übrigen in der Sammlung vertretenen Namen ist der Name Pasch (Paschen, Pasche, Paschwitz) im Adel Pommerns nachweisbar[2]). Bezüglich Weichmanberg, nicht zu verwechseln mit Weichenberg, insbesondere nicht mit dem Wiener Lautenisten Johann Georg Weichenberger, war vorläufig eine greifbare Spur nicht zu ermitteln. Weichenberger ist bei Baron namhaft gemacht[3]), hingegen sucht man Weichmanberg und Pasch, wie übrigens auch sonst nicht wenige andere mittel- und süddeutsche Lautenisten dieser Zeit, ich nenne z. B. Lesage de Richée, Herold, Berhandizki, Radolt, vergebens. „Sollte einer oder der andere noch übrig seyn“, vertröstet Baron, „so kan seiner schon bey anderer Gelegenheit gedacht werden.“ Hoffentlich wird die fortschreitende Quellenforschung auch hier die nähere Aufklärung bringen. Beachtung verdient der Umstand, daß Baron an der Spitze unserer Sammlung marschiert[4]). Wie der große Lautenmeister Sylvius Leopold Weiß, wie Meusel und Kropffgans aus Breslau, einer der Hauptpflanzstätten des neufranzösischen Lautenstils, stammend, hängte Baron, der noch 1727 seine Abhandlung über die Laute als Candidatus juris zeichnet, ein Jahr später die Juristerei endgültig an den Nagel. Die Entstehung der Handschrift mußte also in eine Zeit fallen, zu welcher Barons Name bereits der Öffentlichkeit vertraut war. Da nun Baron schon während seiner sächsischen Universitätszeit als Lautenist hervortrat, die Sammlung noch auf einige Modefranzosen zurückgreift und die Tabulatur grundsätzlich noch für die ältere französische Lautentype mit 11 Chören schreibt[5]), so ist es kaum zweifelhaft, daß die bei der Anlage der Sammlung aufgenommenen Kompositionen

---

[1]) Feststellung von Dr. Naumann, Hilfsarbeiter im Hauptstaatsarchiv, bzw. Angabe der Beamtenregistr. Hauptstaatsarchiv Dresden.

[2]) Ledebur (a. a. O.), II. Bd., S. 182: „Im Lauenburg-Butowschen. (W. Drzewica; auf dem Helm eine Sonne.) Hellbach (a. a. O.), II. Bd., S. 208: „Paschen. Ein pommer'sch·s Geschlecht.“

[3]) Histor.-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten, Nürnberg 1727. — Siehe auch die Veröffentlichung des Verfassers in Band 50 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich und den biogr.-bibliogr. Teil in Beiheft V.

[4]) Bl. 4 b: Partie de M. Baron. (A dur.) Einleitung. Allemande. Courente. Gavotte. Menuet. La Bassesse. Menuet.

[5]) In dem von Tappert einer Suite Barons in Telemanns „Der getreue Music-Meister“, Hamburg 1728 entnommenen Menuet „Le Drôle“ reicht der Umfang der Laute um 2 Chöre tiefer, bis zum Contra-A. (Siehe „Sang und Klang aus alter Zeit“, S. 116/17.)

einer vor 1728 liegenden Periode angehören. Während Baron schon die „neue Weissianische Art das Instrument zu tractiren" vertritt, zählen Weichmanberg und Pasch nach Technik und Stil noch zur älteren Schule vor 1720. Als untere Grenze für die Entstehung ihrer Kompositionen würde nach der formalen Zusammensetzung der Partien die Zeit um 1700 anzunehmen sein.

I. Weichmanberg. Auf Bl. 12 der Handschrift beginnt unter der Überschrift „Partie de M. Weichmanberg" eine Reihe von Stücken in A moll, die der Tonart nach zwar eine Partie bilden, der Verwendung und Gruppierung der konstituierenden Formen nach jedoch in folgende drei Partien zerfallen: Partie 1 (Bl. 12—19): Ouverture, Allemande, Courrente, Sarabande, Menuet, Bourree, Menuet, Echo, Gique. Partie 2 (Bl. 20—22b): Aria, Courante, Sarabande, Gique, Gavotte, Sarabande, Aria, Canarie. Partie 3 (Bl. 23b—26): Prelude, Allemande, Courrante, Menuet du Comte de Logy, Gique. (Eine Auswahl aus Partie 1 sowie die Partie 3 bietet die Notenbeilage.)

Obwohl uns in Partie 3 der Name des berühmten „böhmischen Grafen Logy" entgegentritt, der, wie wir wissen, richtig Johann Anton Graf Losy von Losintal hieß († 1721), so muß dennoch auf Grund stilkritischer und kompositionstechnischer Kennzeichen die Urheberschaft Weichmanberg zuerkannt werden[1]). Besonders bemerkenswert an den Kompositionen Weichmanbergs ist die melodische Linie, die Neigung zu ausdrucksvollem Cantabile, was den Verfasser der Sammlung veranlaßte, das Menuet dem Grafen Logy zuzuschreiben, der in der älteren Lautenperiode vor Weiß als der namhafteste Vertreter des cantablen italienischen Stils in Deutschland galt. Eine innere Berechtigung zu dieser Vindikation ist nicht vorhanden[2]).

In spieltechnischer Hinsicht wäre aus Weichmanbergs Tabulatur anzuführen:

Die Bebung (Tremulant): ein Doppelkreuz beim Griffbuchstaben; in der Bearbeitung ⁀... über der Note. (Siehe Partie 1, Ouverture, Takt 2, und Partie 3, Gique, Takt 18).

Die Abdämpfung des Tones: zwei schräge Strichlein vor dem Griffbuchstaben; in der Bearbeitung das gleiche Zeichen hinter der Note. (Siehe Partie 1, Ouverture, Allegro-Teil, Takt 24 und 26, Bouree, Takt 17 und 29.)

Das Überlegen eines Fingers über einen Bund (Überlage, Quergriff, Barrée): ein Bogen vor der betreffenden Buchstabengruppe; in der Bearbeitung eine eckige Klammer vor dem Griff[3]). Überlagsbögen finden sich hauptsächlich in Partie 3, Gique, 2. Teil, bei der vorletzten Figur der Takte 15 und 17.

Das Trillo (Tremblement) ist vorwiegend mit einem kleinen Halbbogen (Halbmond) hinter dem Buchstaben bezeichnet. In Partie 3 (Menuet und Gique) wird neben dem Halbmond auch das einfache liegende Kreuzzeichen verwendet. Interessant ist diese Mischung im Menuet, woselbst in Takt 2 das Trillo zuerst mit einem Halbmond, bei der Wiederholung in Takt 6 mit einem liegenden Kreuzchen notiert wird[4]).

II. Pasch. An die Gique auf Bl. 26 schließen sich auf Bl. 26b—29 in der gleichen Tonart (A moll) an: Menuet, Trio, Menuet, Bourrée, Air, Menuet, (die ursprüngliche Überschrift Bourrée ist durchstrichen), Gavotte de Mr: Pasch. Die letzten drei Stücke sind in der Notenbeilage enthalten, eine thematische Übersicht der vorhergehenden Nummern gebe ich hier:
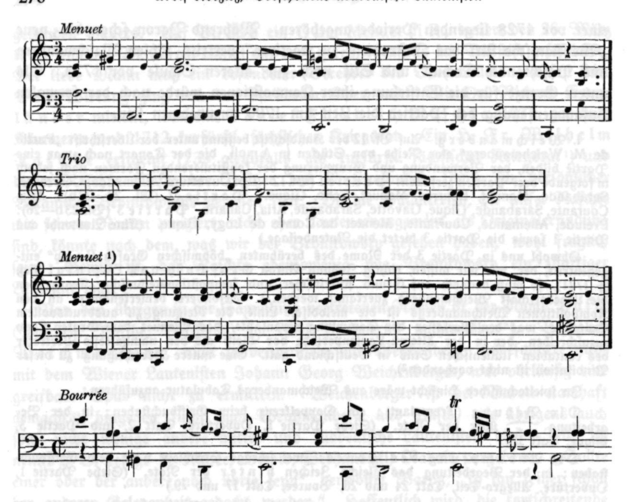
---

[1]) Vgl. insbes. den typischen Quergriff auf dem 2. Bunde (E moll-Akkord) in Partie 1 Courrente, Takt 29 und in Partie 3, Allemande, Takt 11 mit dem vorhergehenden alterierten Akkorde der 4. Stufe.

[2]) Vgl. auch das Anfangsmotiv des Menuets mit Takt 6 der Sarabande in Partie 1. — Vergleichsmaterial betreffs Graf Logy für die Laute enthält der vorhin erwähnte Band 50 der österr. Denkmäler, für die Gitarre „Graf Logi, Ausgewählte Gitarrestücke", bearbeitet von Josef Zuth, Verlag Anton Goll, Wien 1921.

[3]) Da die Überlage auch ohne Sonderbezeichnung aus der Tabulatur leicht erkennbar ist (gleiche Griffzeichen auf allen oder mehreren benachbarten Linien), wurden die Quergriffe in der Bearbeitung an weiteren Stellen ersichtlich gemacht.

[4]) Ein ähnliches Gemisch habe ich u. a. in der gleichfalls der Zeit vor und nach 1720 angehörenden autographen Sammlung des P. Ivan Gelinek (Böhm. Landesmuseum in Prag) vorgefunden. Der Sammelband enthält außer Kompositionen Gelineks und eines gewissen Czierwenka überwiegend Stücke von Franzosen und auch einiges von Weiß (unter der Namensschreibung: Veis).



Die Vergleichung der Stücke im ganzen wie in Einzelheiten berechtigt zur Annahme, daß nicht nur die Gavotte, sondern die ganze oben angegebene Partie von Pasch herrührt. Insbesondere hinzuweisen ist auf die Ähnlichkeit der Motivbildung in der Gavotte und des Air, ferner auf die übereinstimmende Baßführung in Menuet 2 (vor der Bourrée) und Menuet 3 (nach dem Air) bei analoger Oberstimme in den drei letzten Takten des ersten Teiles.

Das Trillo ist in Menuet 2 und in der Bourrée gemischt, in den übrigen Stücken mit dem Halbmond notiert.

III. Bronikowsky und IV. Raschke. Ihre Tabulatur ist die gewöhnliche neudeutsche Lautentabulatur um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Die drei letzten Baßchöre notieren unter dem Liniensystem mit 4, 5 und 6. Die tonartgemäße Umstimmung (Accord) ist dem Spieler überlassen. Das Trillo erscheint durchaus mit dem Halbmond angezeigt.

Menuet di Raschke. Im 1. Takt stehen neben den Hauptnoten d—g—d als Spielvariante in Klammer die Nebennoten e, fis, e, wodurch sich die $^{6}/_{8}$-Figuration d e, g fis, e d ergibt. Die gleiche Angabe fehlt bei der motivischen Wiederholung in Takt 5[2]).
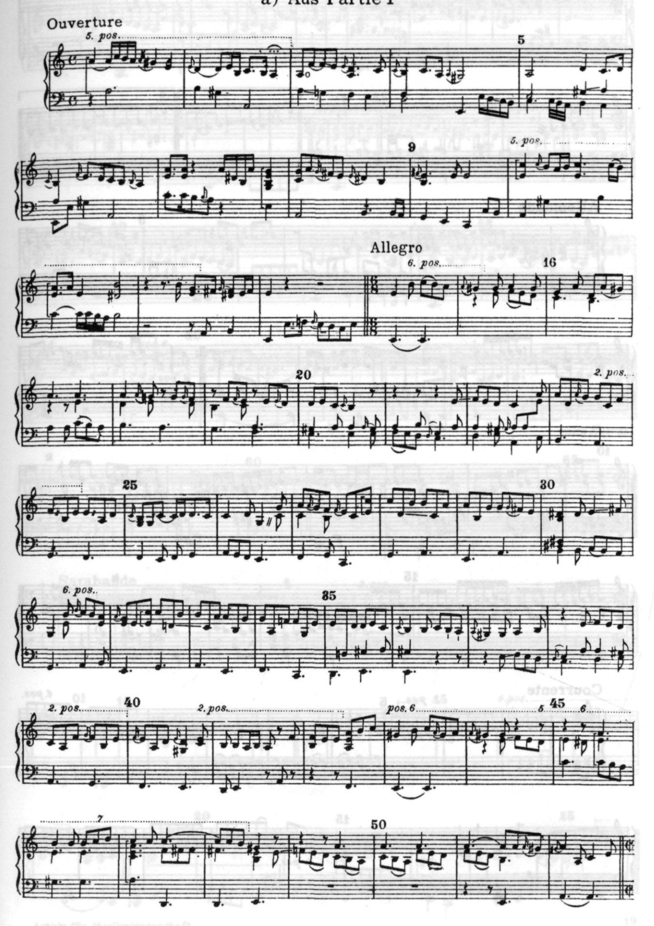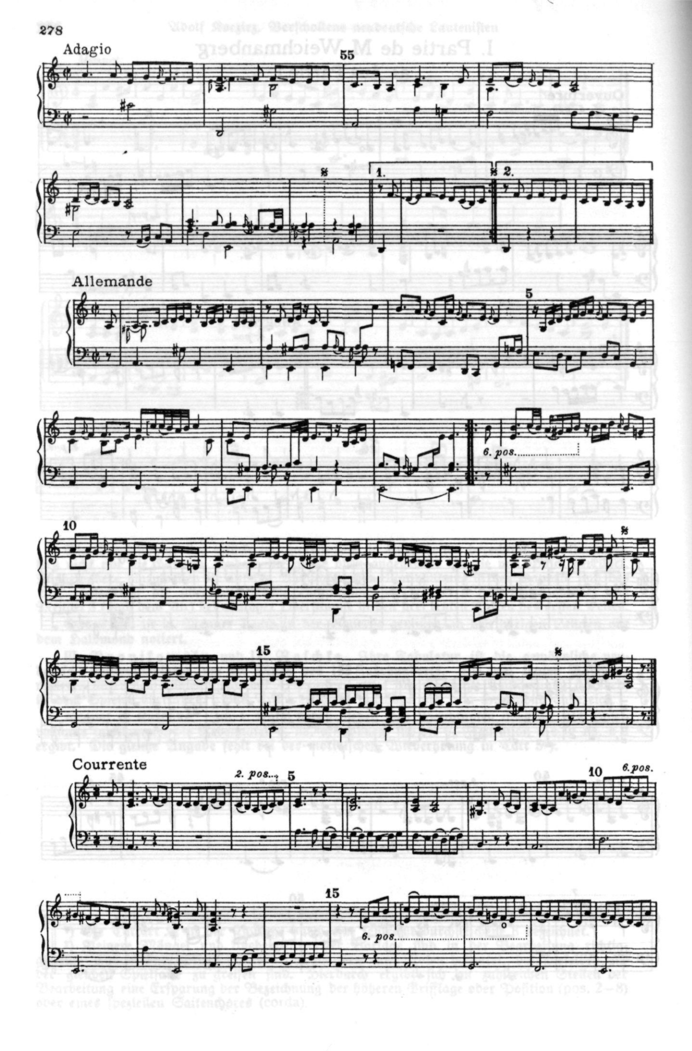
---

[1]) Die Taktart ist in der Vorlage durch eine senkrecht durchstrichene 3 bezeichnet.
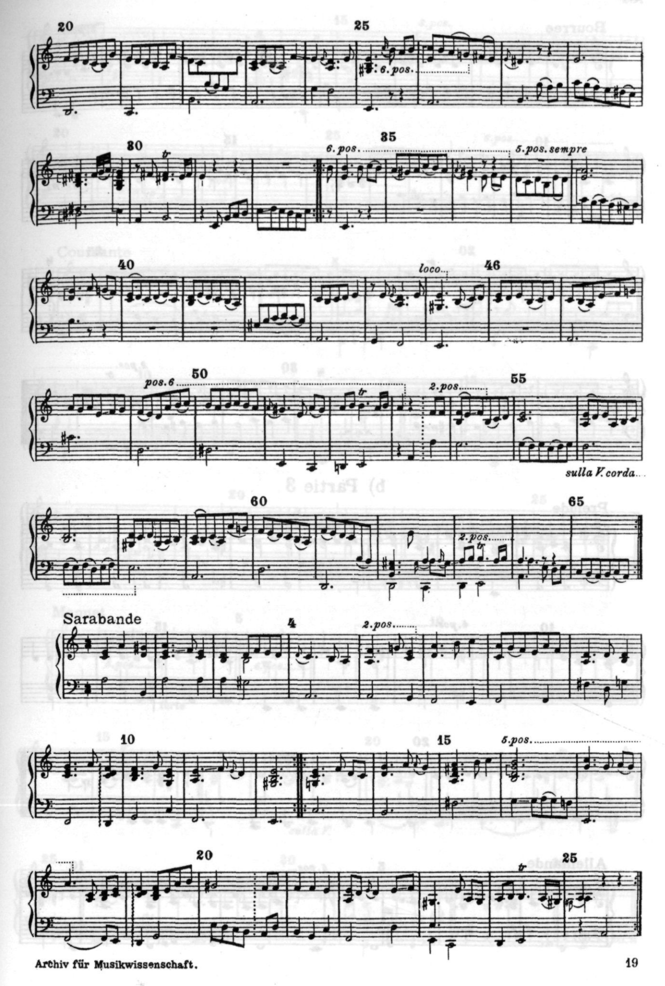
[2]) Kleinere Mängel und Unebenheiten der Vorlage sind in der Bearbeitung richtiggestellt. Ein schräger Strich (Bindestrich) zwischen zwei Noten bedeutet, daß dieselben auf der gleichen Spielsaite zu greifen sind. Hierdurch ergibt sich an zahlreichen Stellen der Bearbeitung eine Ersparung der Bezeichnung der höheren Grifflage oder Position (pos. 2—8) oder eines speziellen Saitenchores (corda).

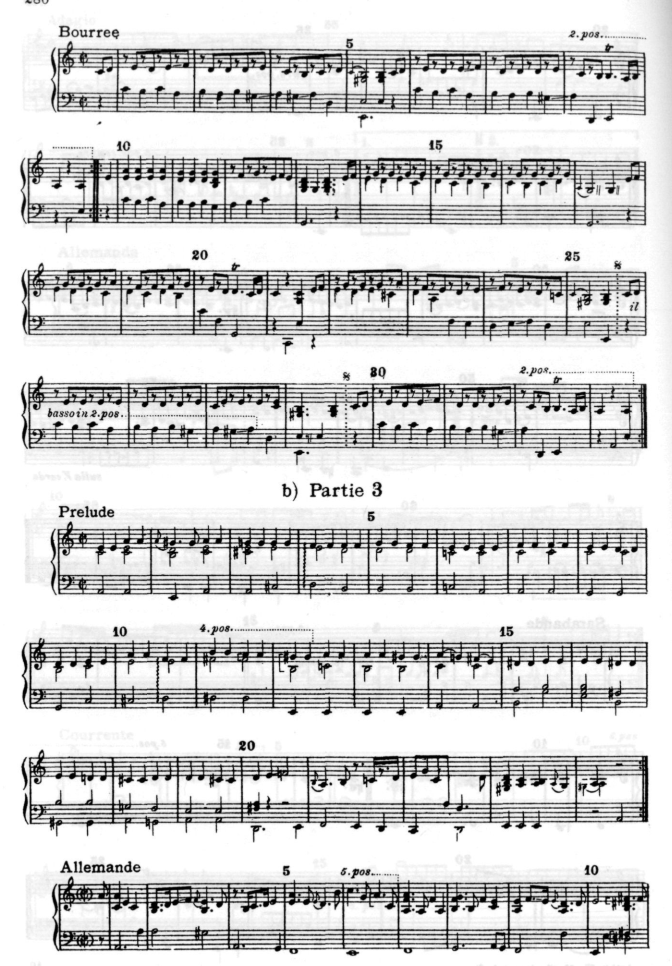
I. Partie de M. Weichmanberg
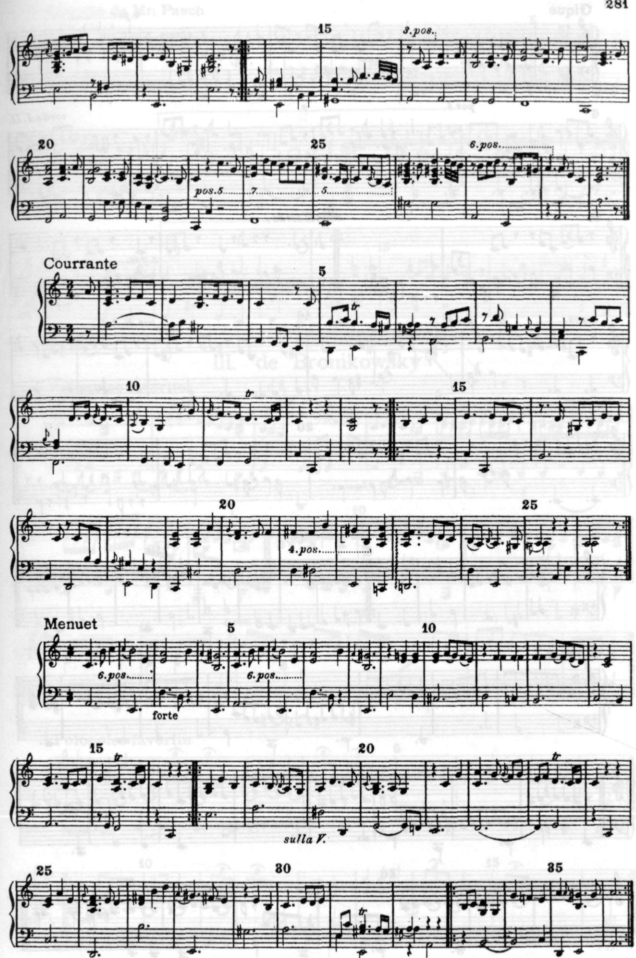
a) Aus Partie 1
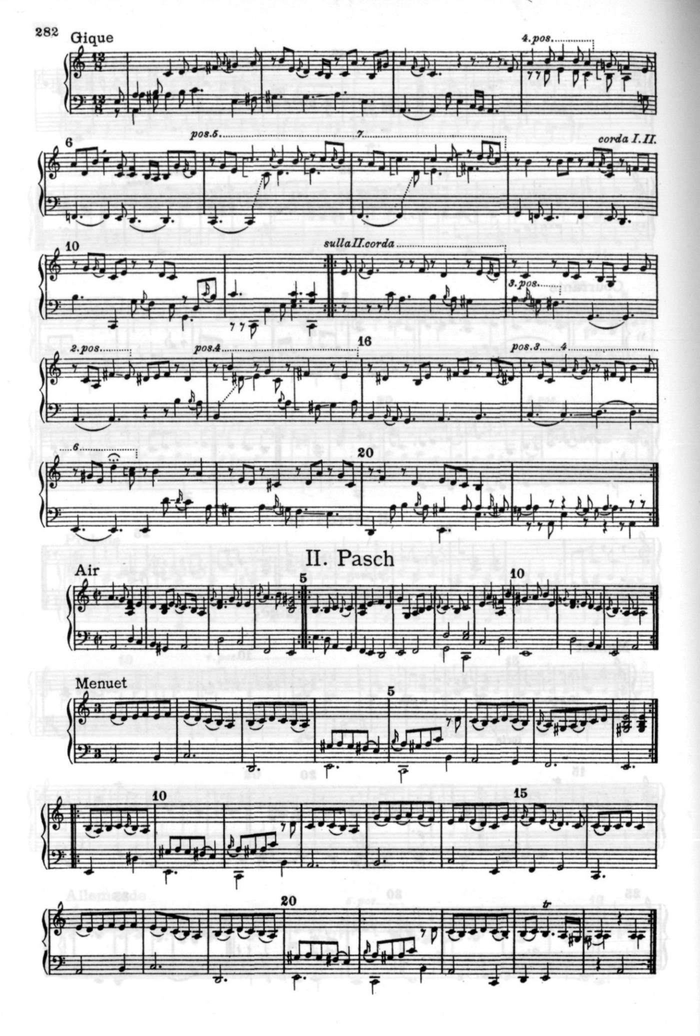



Adagio
55
1.
2.
Allemande
5
6. pos.
10
15
Courrente
2. pos.
5
10
6. pos.
15
6. pos.
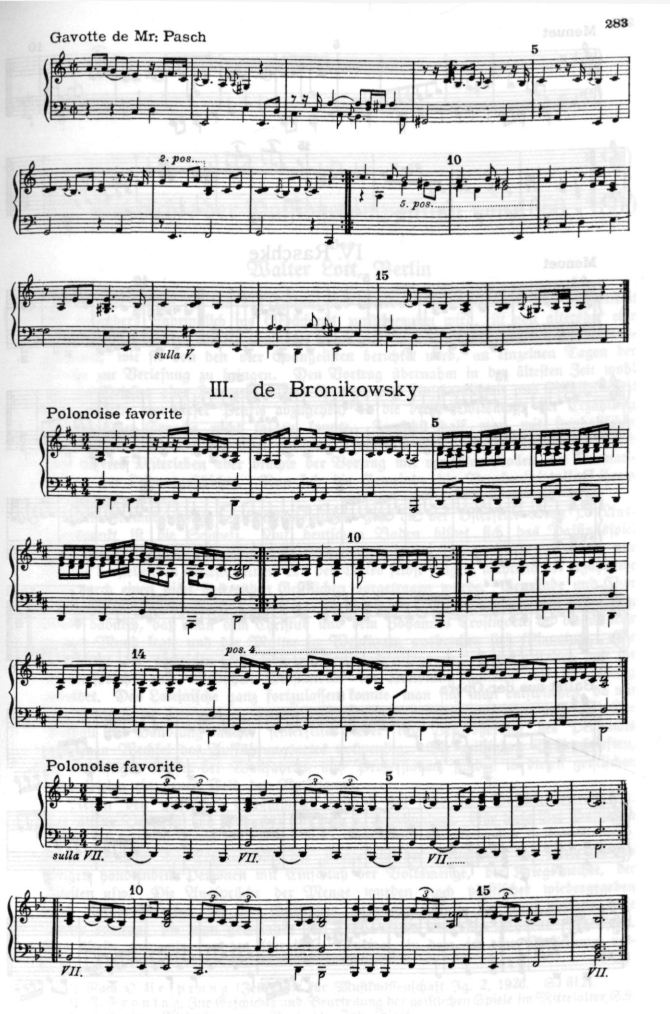

20
25
6. pos.
80
tr
6. pos.
35
5. pos. sempre
40
loco
46
50
pos. 6
tr
2. pos.
55
sulla V. corda
60
65
2. pos.
tr
Sarabande
4
2. pos.
10
15
5. pos.
20
25
tr
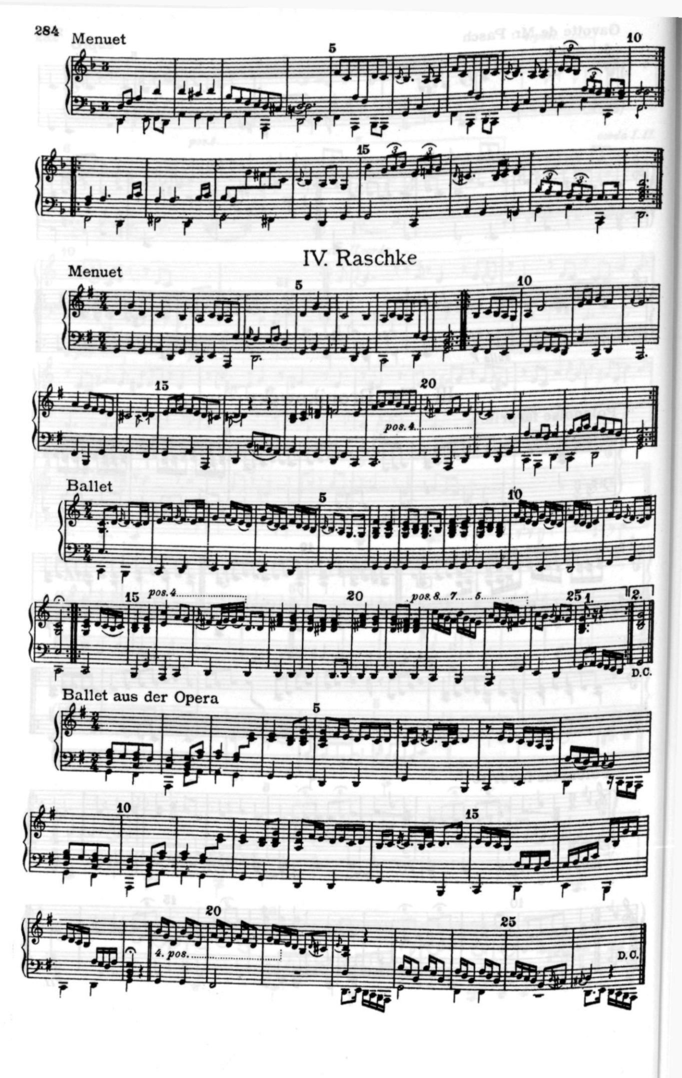

Bourree
5
2.pos.
10
15
20
tr
25
il
basso in 2.pos.
30
2.pos.
tr
b) Partie 3
Prelude
5
10
4.pos.
15
20
Allemande
5
5.pos.
10


15
3.pos.
20
25
6.pos.
pos.5
7
5
Courrante
5
10
15
20
25
4.pos.
Menuet
5
10
6.pos.
6.pos.
forte
15
20
sulla V.
25
30
35


Gique
4. pos.
pos. 5.
7.
corda I. II.
sulla II. corda
3. pos.
2. pos.
pos. 4
pos. 3.
4
6.
II. Pasch
Air
Menuet
tr

Gavotte de Mr: Pasch




Menuet
5
10
15
IV. Raschke
Menuet
5
10
15
20
pos. 4
Ballet
5
10
15
pos. 4
20
pos. 8 7 5
25
1.
2.
D.C.
Ballet aus der Opera
5
10
15
20
4. pos.
25
D.C.

Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800

Von

Walter Lott, Berlin

Die stille Woche, in der das Leiden und Sterben des Heilandes der Christenheit besonders eindringlich ins Gedächtnis zurückgerufen wird, ist von altersher eine der wichtigsten Zeiten des Kirchenjahres gewesen. Vor allem pflegte man die Leidensgeschichte, wie sie von den vier Evangelisten berichtet wird, an einzelnen Tagen der Woche zur Verlesung zu bringen. Den Vortrag übernahm in der ältesten Zeit wohl nur ein Priester oder Diaconus. Das Streben nach Anschaulichkeit und Bildhaftigkeit aber bewirkte von dieser Praxis abzugehen, da die breite Volksmasse der Erzählung in lateinischer Sprache nicht folgen konnte. Zunächst half man mit symbolischen Handlungen nach, die den Text erläutern sollten. Noch stärkere Anteilnahme und noch tieferes Miterleben aber brachte der Vortrag mit verteilten Rollen, die Dramatisierung der Leidensgeschichte. Nun sah die Gemeinde die Begebenheiten an ihrem Auge vorüberziehen.

Der Dramatisierung der Passionshistorie geht die der Osterfeier voran[1]). Ausgangspunkt ist die Schweiz. Auf deutschem Boden bildet sich das Passionsspiel selbständig weiter[2]). Es kam zu Darstellungen, die an lebende Bilder erinnern, nur daß die darstellenden Priester einen Teil des Textes selbst sangen, während der erzählende Teil durch einen nicht agierenden Geistlichen vorgetragen wurde. Gemeinde und Chor stimmten in den Gottesdienst eingelegte Gesänge an. Man erweiterte die Handlung ferner dadurch, daß man dem Christus und dem Johannes Trostworte an die Mutter in den Mund legte und die Mutter in Wehklagen ausbrechen ließ (Planctus). Die Charaktere der einzelnen Personen wurden ausgeprägt und freier gestaltet und die Muttersprache zum wirklichen Verständnis der Handlung zunächst als Übersetzung geduldet. Das Lateinische ganz fortzulassen konnte man sich nicht entschließen, da mit dem Fortfall der lateinischen Sprache der religiöse Charakter angetastet erschien. Der Ausbau der Handlung machte seinerseits wieder eine Vergrößerung des Personals und einen Wechsel des Aufführungsortes notwendig. Die geistlichen Brüderschaften, die tatkräftigen Helfer bei Wallfahrten und Prozessionen, fanden in diesen geistlichen Schauspielen ein neues Feld der Betätigung.

Neben den geistlichen Schauspielen bestand der liturgische Passionsvortrag fort. Der älteste Beleg für ihn stammt[3]) aus dem 9. Jahrhundert. Für diese Art Passionen bildete sich folgende Form der Lesung aus: Drei Geistliche teilten sich in den Vortrag. Einer übernahm die Erzählerrolle, der zweite die des Heilandes, der dritte die der übrigen handelnden Personen mit Einschluß der Volksmenge, der Kriegsknechte, der Ältesten usw. Die Aussprüche der Menge wurden noch plastischer wiedergegeben durch Zusammentreten der drei Geistlichen zu einem Chore, der dann unisono diese Worte vortrug, die man gemeinhin als Turba-Sätze oder als „Chorus" bezeichnet. Das älteste von mir benutzte liturgische Denkmal, in dem ich eine Aufteilung ver-

1) Nach O. Ursprung (Zeitschrift für Musikwissenschaft Jg. 2, 1920. S. 612).
2) R. Froning, Zur Geschichte und Beurteilung der geistlichen Spiele im Mittelalter, S. 9.
3) Nach einer Mitteilung von Prof. Dr. Joh. Wolf.

folgen konnte, ist eine dem 15. Jahrhundert angehörige Handschrift der Berliner Staatsbibliothek[1]).

Aus dem 16. Jahrhundert liegen Drucke einstimmiger Choralpassionen gesondert und in liturgischen Sammlungen vor. Die älteste mir bekannt gewordene gedruckte Passion (aus der Zeit um 1500) ist Eigentum des Herrn Dr. Werner Wolffheim (Berlin). Das seltene Exemplar mit dem Titel:

Michiel Tholoze. Passiones domini nostri Jhesu Christi notate seu cum cantu per viros peritissimos atque expertissimos noviter correcte et emendate Incipiunt feliciter.

enthält eine lateinische Matthäuspassion und eine Johannespassion französischen Ursprungs. Eine Aufteilung in einzelne Personen ist nicht besonders angemerkt. Die Staatsbibliothek Berlin besitzt ein Missale (Signatur Dq 9980), das im Kloster Gleink in Steiermark in Gebrauch war. Der Druck stammt aus dem Jahre 1514. Er enthält die vier Passionen nach den vier Evangelisten. In den Text des Evangeliums sind die Soliloquenten, wie in Mus. ms. 40332 der Staatsbibliothek, mit handschriftlichen Buchstaben eingetragen. Anzuführen ist ferner eine Agende[2]), die in Polen und Litauen in Gebrauch war und aus deutschen, lateinischen und polnischen Büchern zusammengeschrieben ist. Im Jahre 1577 wurde sie in Heilsberg fertiggestellt und anno 1578 zu Köln gedruckt. Diese Agende ist wichtig durch eine Anzahl Anmerkungen über Passionsgebräuche. Zwölf Jahre später erschien das Missale des Havelberger Dekans Matth. Ludecus. Der Druck enthält neben lateinischen einstimmigen Passionen in erzählender und in dramatischer oder scenischer Form, „ad formam scenicam" (siehe Bl. 102 v), auch eine deutsche Choralpassion mit fauxbourdonartigen Turbaeinlagen. Wir stoßen damit auf drei im 16. Jahrhundert gebräuchliche Typen. Die älteste Form gibt die erste lateinische Matthäuspassion, die von einem Geistlichen allein gesungen werden kann. Die zweite lateinische Matthäuspassion zeigt die spätere scenische oder dramatische Form. Der Diaconus singt den Evangelisten, der Subdiaconus den Christus, der Sacerdos die übrigen Soliloquenten mit Ausnahme der Ancilla, die besonders angemerkt ist. Die Turbasätze übernimmt der Chorus einstimmig choraliter. Anders geartet dagegen erweist sich die deutsche Matthäus-Passion, die „Passio Germanica secundum Mattheum in certas personas distributa" (Bl. 122 . . .), die ebenfalls unter verschiedene Personen aufgeteilt ist. Es werden unterschieden: der Evangelist, Christus, Petrus, Judas, die Apostel (Herr bin ich's), Kaiphas, Pilatus, Pilati Weib, Ancilla und der vierstimmig, falsobordonartig unter Beibehaltung der Accente gesetzte Chorus. Der Typus dieser letzten Passion fußt auf der liturgischen Reformarbeit Luthers und seiner Helfer, und diese wieder ist abhängig von der Motetten-Passion, als deren Schöpfer man Jakob Obrecht anzusehen pflegt. Im Gegensatz zur Choralpassion ist der ganze Text von Obrecht mehrstimmig komponiert. Die Form der Obrechtschen Passion übernahmen in der protestantischen Kirche mit deutschem Text: Joachim a Burck, Steuerlin, Machold, Leonhart (Lechner), Demantius und andere.

Unter dem Einfluß der Passion Obrechts bekommen Werke, wie die oben angeführte deutsche Passion folgendes Aussehen: der Passionston wird als cantus planus, einstimmig für die Soliloquenten beibehalten, die Turbasätze aber werden mehrstimmig gesetzt. Einige Passionen jedoch sind so angelegt, daß bestimmte Soliloquenten durch zweistimmigen, dreistimmigen usw. Gesang charakterisiert werden. Darin zeigt sich die enge Verknüpfung mit der Motettenpassion. Auch diese Stücke stützen sich auf die Akzente, seltener liegt freie Erfindung vor.

---

[1]) Mus. ms. 40332, 42 Bl. (20,5 × 29 cm) mit zwei verschiedenen Wasserzeichen. Eines mit Kreis, Bogen und Kreuzstab. Das Größenverhältnis entspricht Briquet 11859, doch ist das Zeichen der Passionen eleganter. 11859 weist auf Papier aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Nahezu gleichartig ist 11896, das auf die Zeit von 1446 hindeutet. Das zweite Wasserzeichen ist ein Kreis mit Wage. Nr. 2449 paßt am besten. Die Höhe des Zeichens stimmt, die Höhe des Kreises nahezu. Das Wasserzeichen weist hin auf Venedig 1473, Salzburg 1478. Palermo 1485. Inhalt: 4 Passionen in lateinischer Sprache.

[2]) Staatsbibliothek Berlin, Mus. ant. pract. A 80.

Johann Walther, Luthers musikalischer Helfer bei der Neuordnung der Messe im Jahre 1525 (neben dem kurfürstlichen Sangmeister Konrad Rupff), macht sich gegen 1530 daran, die Passion zeitgemäß zu gestalten. Anstelle des lateinischen Textes entnimmt er seine Textvorlage der deutschen Bibelübersetzung des Reformators. Musikalisch ist seine Arbeit in den Akzenten zu verspüren, welche, mit denen der katholischen Choralpassionen verglichen, weit trockener ausgefallen sind. Sämtliche Soliloquenten singen choraliter, einstimmig, sämtliche Turbasätze sind mehrstimmig, falsobordonartig unter Verwendung des Passionstones als cantus firmus gesetzt. Die Motettenpassion Obrechts mag wohl die Anregung zum mehrstimmigen Satz der Turbae gegeben haben.

Passionen in der Art der Waltherschen Passion will ich zum Unterschiede von der nur choraliter gesungenen liturgisch-dramatischen Form als dramatische, figurierte Choralpassionen bezeichnen. Denn der gemeinhin gebräuchliche Titel „Choralpassion" ist nicht deutlich genug, da er auch auf liturgische Werke zutrifft, die mit Unisono-Chören gesungen werden. Hierbei soll mit dem Worte „figuriert" nur der Unterschied zwischen liturgischem und mehrstimmigem Satz bezeichnet werden, nicht aber kontrapunktische, diminuierte Satzweise; denn der Stil einer großen Anzahl dieser Chöre ist falsobordonartig.

Den Abschluß und die Krone der figurierten Choralpassion bilden die vier Passionen von Heinrich Schütz. In diesen Werken sind alle Turbasätze vierstimmig, alle Solostellen choraliter komponiert. Der Choralgesang nähert sich schon stark dem Rezitativ, wenn auch an den Interpunktionsstellen die Accente sich nicht ganz verleugnen. In der „Historia von der Auferstehung Jesu Christi" vom Jahre 1623 hatte Schütz von der Generalbaßbegleitung schon Gebrauch gemacht. In den Passionen aber ist er konservativer. Findet sich also die damals moderne Errungenschaft der Generalbaßbegleitung noch nicht in den Passionen Schützens, so zeigt sich der fortschrittliche Geist des Komponisten einmal, wie bereits angemerkt, in der rezitativmäßigen Durchdringung des Passionstones, zweitens aber in der Einlage von Chorälen. Am Schluß der Matthäuspassion legt er die letzte Strophe des Kirchenliedes ein: „Ach wir armen Sünder", bei der Lukaspassion die neunte Strophe von: „Da Jesus an dem Kreuze stund", bei der Johannespassion endlich die letzte Strophe von: „Christus der uns selig macht". Nur in dem letzten Falle hat er die Choralmelodie benutzt und motettenartig verarbeitet.[1])

In österreichischen wie bayrischen Landen schloß das Volk schon im 12. Jahrhundert die Osterfeiern mit dem deutschen Liede: „Christ ist erstanden".[2]) Choraleinlagen sind auch für das 16. Jahrhundert anzunehmen, vielleicht eher noch bei den Auferstehungsgeschichten, als bei den Passionen, da man den letzteren, wie es Schützens Beispiel der Generalbaßbegleitung zeigt, konservativer gegenüber stand. Das Berliner Chorbuch von 1591, das die Johannespassion und die Auferstehungsgeschichte von Scandellus birgt, bringt nach der Passion den vierstimmigen Choral: „O Lamm Gottes unschuldig", der sicherlich mit der Absingung der Leidensgeschichte in Verbindung gebracht werden muß. Bei der Auferstehungsgeschichte des gleichen Chorbuches treffen wir einmal auf eine Conclusio mit anschließendem „Victoria", zweitens aber auf eine ganze Reihe von lateinischen wie deutschen Gesängen, die zum Teil fünfstimmig, zum Teil vierstimmig gesetzt und inhaltlich für die Auferstehungsfeier berechnet sind[3]). In der pommerschen Psalmodia des Tesnovius

---

[1]) Vgl. Spitta, Joh. Seb. Bach, Bd. II, S. 315.

[2]) Vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 2, S. 613.

[3]) Diese Summe von Gesängen läßt den Schluß zu, daß es sich um eine ältere Praxis handelt. Das „Victoria" hat auch die Auferstehungsgeschichte von Rosthius (Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. 40016). Die Auferstehungsgeschichte in Mus. ms. 40019 hat das „Victoria" noch nicht.

von 1592[1]) findet sich nach Blatt 96 . . eine Historia passionis Christi in gotischer Choralnotenschrift notiert und nach Art der Motettenpassion in drei Teile aufgeteilt. Sie endet mit den Worten: „Et inclinato capite tradidit spiritum". Darauf folgt ein lateinisches Liedchen, das zwischen die drei Teile eingeschoben werden soll. (Hoc canticum intercinitur singulis partibus historiae passionis christi.) Der Text des Gesanges lautet: „Laus tibi christe qui pateris in cruce pendens pro miseris, Cum patre qui regnat in coelis, nos reos serva in terris. Kyrieleison. Christeleison. Kyrieleison." Spitta erwähnt im zweiten Bande der Bachbiographie S. 311, daß auch die Motettenpassion Machold's von 1593 mit einem liedartigen Satz:

„O Jesu Christe, Gottes Sohn,
Wir bitten dich in deinem Thron,
Laß uns das bittre Leiden dein
Zu Trost und Heil geschehen sein"

anfängt. Bei Schütz sind die Kirchenlieder an eine bestimmte Stelle gesetzt, nämlich als Vertreter der Conclusio. Eine ganze Reihe von Passionen verschiedener Komponisten hat handschriftliche Einzeichnungen von Chorälen in den Text, die bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückgehen.[2])

Zu erwähnen ist endlich noch, daß die Passion auch in Liedform gefaßt und gesungen wurde. Eine Anzahl solcher Lieder knüpft an den Hymnus des Venantius Fortunatus „Crux fidelis inter omnes" an. Im protestantischen Gottesdienste war vor allem Sebald Heyden's, des Nürnberger Rektors, Passion in Versen: „O Mensch bewein dein Sünde groß . ." ein gern gesungenes Passionslied. Andere Lieder, die für reimweises Absingen der Passion durch die Gemeinde in Betracht kommen, sind Michael Weißes: „Christus der uns selig macht", H. Müllers: „Hilf Gott, daß mir gelinge", Stockmanns: „Jesu Leiden, Pein und Tod", u. a. m.

1.

Wir verfolgten die Kreuzung der Choralpassion mit der Motettenpassion, aus der die figurierte dramatische Choralpassion entstand. Eine Mischung von Solo- und Chorelementen hatte stattgefunden. Das Bibelwort bestritt nach wie vor den textlichen Vorwurf. Aber Ende des 16. Jahrhunderts traten zur Conclusio Choräle, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts außerdem motettenartige Zusätze, wie das Ecce quomodo des Gallus, das Miserere bei Daser oder die motettenartigen Sätze der Schütz schen Passionen.

Die Choraleinlagen in der Passion, die bis zur Wende des 16. und 17. Jahrhunderts zurückverfolgt werden können, sind in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Chor- und Gemeindegesänge anzusehen. Um die Mitte des Jahrhunderts ändert sich das Bild. Der Sologesang tritt in Erscheinung und scheint einen Aufschwung in der Passionspflege zu bewirken. Den künstlerischen Höhepunkt erreichen diese auf den oratorischen Stil basierenden Werke in den Passionen Johann Sebastian Bachs.

Die Passion beschritt mit dem Einfügen strophischer Gesänge einen ähnlichen Weg, wie ihn nach Kretzschmar [3]) auch Oper und Oratorium um 1650 einschlugen. Der Fehler, in den man jedoch bald auf beiden Seiten verfiel, war der, daß die eingeschobenen Lieder sich nicht immer dem Gange der Handlung anpaßten, sondern umsomehr aufhielten und möglicherweise ablenkten, je größer die Zahl der Einlagen wurde. Man begnügte sich bald nicht mehr damit, die Einlagen den Kirchenliedern zu entnehmen, sondern man fügte freie Dichtungen von vielfach weichlichem und sentimentalischem Charakter ein. Dieses stete Einflechten lyrischer Elemente ist typisch für die so entstehende oratorische Passion.

[1]) Vgl. Psalmodia continens cantica sacra . . . In usum Ecclesiarum Pomeranicarum ex exemplaribus emendatissimis quae sunt Gryphiswaldiae ad D. Nicolaum descripta et collecta. Studio et opera Nicolai Tesnovii Ecclesiae ejusdem ministri.

[2]) Vgl. die Passionen von Welack, Vulpius und Heinrich Grimm in der Berliner Staatsbibliothek. Ferner Kade: Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh 1893, S. 174. [3]) Führer durch den Konzertsaal, II, 1; 4. Aufl., S. 50.

Neben diesem textlichen Gegensatz zur choralen und figurierten Choralpassion tritt ein musikalischer. Dieser besteht darin, daß an die Stelle des a cappella-Gesanges der früheren Formen von Orchester und Continuo begleitete Musik tritt. Die Akzente entwickeln sich zum konzentischen Rezitativ, die Choräle werden zu Arien. Diese Weiterentwicklung fußt in dem neuen Stil von 1600, in der Erfindung der sogenannten begleiteten Monodie. Auf die Monodie gründet sich wiederum die Oper. Der weltlichen Oper stellte die römische Geistlichkeit zur Bekämpfung die nur inhaltlich verschiedene geistliche Oper gegenüber, die für die Entwicklung des Oratoriums bedeutungsvoll wurde. Die neuen Stilelemente übertrugen sich auch auf die Motette. Neue Formen, wie die geistlichen Konzerte, die Concerti ecclesiastici, und die geistlichen Dialoge entstanden, Neuerungen, aus denen die Passion schöpfte.

Die Spuren einer weiteren Formentwicklung der Passion reichen zurück bis in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts. In Mus. ms. XVIII [1]) der Breslauer Stadtbibliothek, das die Jahreszahl 1580 trägt, findet sich sehr sauber und sorgfältig geschrieben die sechsstimmige Matthäuspassion des Jakob Gallus vom Jahre 1587. Sie ist in deutscher Orgeltabulatur aufgezeichnet. In der Tabulatur sind deutlich 6, 5, 4 und 3 stimmige Abschnitte abgetrennt. Wie in dem Sammelwerk „Sec. Tomus Musici operis" des Gallus, in dem sich diese Passion gedruckt findet, werden in der Tabulatur drei Teile unterschieden. Auch die Conclusio ist mitübertragen. Stellenweise koloriert die Orgel.

Über die Art der Aufführung sind nur Vermutungen zu hegen.[2]) Die Tabulatur kann sowohl zum Einstudieren der Motettenpassion Verwendung gefunden haben, als auch von der Orgel allein vorgetragen worden sein. Vielleicht wurde der Gottesdienst so abgehalten, daß einen Abschnitt der Passion der Geistliche oder der Chor sang, den nächsten aber die Orgel übernahm. Es können die gleichen Praktiken Verwendung gefunden haben, die beim Choralgesang gepflegt wurden. Auffällig ist jedenfalls der Gebrauch des Instrumentes dadurch, daß es gegen das Herkommen verstieß, in der Karwoche die Orgel zu benutzen.

Der Bruch mit dieser alten Gewohnheit hat sicherlich Anfang des 17. Jahrhunderts stattgefunden. Die Mitwirkung von Instrumenten und den Übergang zum modernen italienischen Rezitativ zeigen von den passionsähnlichen Werken die der Zeit nach noch unbestimmten „Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz" und die „Historia von der Auferstehung Christi" Schützens vom Jahre 1623. Der Text ist reiner Bibeltext. Auch die Texte der oratorischen Passionen bedienen sich, im Gegensatz zu Passionskantaten und Passionsoratorien, der Sprache der Evangelisten. Doch sind die oratorischen Passionstexte durch Einfügung lyrischer Dichtungen erweitert. Um die Mitte des Jahrhunderts begegnet uns in der Passion des Danziger Komponisten Thomas Strutius der neue Typ, der unter Mitwirkung des Orchesters diese lyrischen Dichtungen als Arien bringt. Die Musik zu dieser Passion ist nicht erhalten. Dagegen gibt das Textbuch über die Art der Komposition guten Aufschluß.

Thomas Strutius war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Organist an der Danziger Trinitatiskirche. Neben Oratorienaufführungen zu anderen Zeiten des Kirchenjahres pflegte er am Karfreitage schon mehrere Jahre vor der Drucklegung des erhaltenen Textbuches vom Jahre 1664 [3]) unter großer Anteilnahme der Gemeinde Passionen aufzuführen. Der erhaltene Text, der Wort für Wort dem Matthäusevangelium entnommen ist, ist in fünf Akte eingeteilt und mit Liedeinlagen durchsetzt. Die Begleitung übernehmen neben der (nicht besonders aufgeführten) Orgel fünf Instrumente.

---

[1]) Codex in gepreßtem Schweinsleder gebunden. Jahreszahl 1580. Buchst. „J. E." Format 21×30,5 cm. Die eingepreßten Bilder gleich denen von Codex XI. Auf der Innenseite des Deckels: „Der Kirchen zur St. Elisabeth gehörig." Als Nr. 65: Passio domini nostri Jesu Christj a 6. Jacobj Handelj. Vgl. Bohn, Die musikalischen Handschriften der Stadtbibliothek zu Breslau. Breslau 1890, S. 53 ff.

[2]) Vgl. Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh., Leipzig 1910, S. 191.

[3]) Danziger Stadtbibliothek Sign. Od. 15102, 8°.

Der Titel des Buches lautet:

„Abriß der Musikalischen Passionsandacht, welche in einer 5 Stimmigen Harmonie von Thom. Strut.(ius) componiret, mit allerley anmuthigen sich zwischen einem ieden Actu wol schickenden üblichen (!) Melodeyen / wie auch lieblich klingendem Saitenspiel / vermehret / ersetzet / und zur Heil. Dreyfaltigkeit in der offentlichen Versamlung am stillen Freytage vor der Predigt mit Beystand anderer (!) zu diesem Christlich wol meynenden Actu erbetenen und geneigten Music-Freunden singend und spielend praesentiret."

In der Vorrede, die „An alle der Music-liebenden hohe Beförderer und großgeneigete Gönner" gerichtet ist, sagt er:

„Weil ich nunmehro etliche mahl nacheinander meine vormahls von Wort zu Wort in die Music übergesetzete Passionsandacht Jährlich am stillen Freytage in der Kirche zur H. Dreyfaltigkeit. . . in öffentlicher und jedes mahl Volkreicher Versamlung singen und spielen lassen / der eintzige Mangel aber an derselben befunden / daß die Wort nicht gantz deutlich (wie es gemeiniglich bey Anhörung einer Music, fürnehmlich aber wann die Stimmen von dem gantzen Choro oder Capellen zu hauf stoßen / geschiehet) haben können vernommen werden / bin ich durch Ansinnen etlicher gewogenen Music-Gönner diesem Mangel für zukommen / und denselben zu ersetzen angetrieben worden. Derowegen meine gebührende Willfährtigkeit abzulegen / und dem wollmeinenden Begehren ein völliges Genügen zu thun / habe ich diesen folgenden Entwurff und den gantzen an einander hangenden Context,,so zu meiner gantz new übersetzeten (scil. komponierten!) / und mit allerley sich zu einem jeglichen Actu schickenden bekandten Melodeyen ergäntzeten Passions-Andacht gehörig / abdrucken lassen . . . Dantzig / Anno 1664 den 30. Martii.

Der Vorrede folgt:

„Der Entwurff der Musikalischen Passions-Andacht / So am stillen Freytage zur Heil. Dreifaltigkeit theils gesungen / theils mit allerley Saiten-Spiel sol gespielet werden / umb dieselbe deutlicher zu vernehmen / Allen Liebhabern der Music zum besten abgedrucket." „Personen zu diesem Actu gehörig: Ev. Jes. Jud. Petr. 2 Anc. 2 Fal. Testes, Caiphas, Pilatus, Uxor Pilat. Chorus a 5 voc. et 5 Instr."

Die Passion wird von Chorälen umrahmt und durchsetzt. Von diesen sind vier als Arien und drei als Chorgesänge (zum Teil mit Heranziehung der Gemeinde) anzusehen, während der achte Choral „Erbarm dich mein, o Herre Gott" für „5 voc. Sol. und 4. Viol." wohl für Solo, Chor und Instrumente nach concertierender Motettenart geschrieben ist.

Der Aufbau der Passion von Strutius, die bis jetzt als die früheste ausgesprochen oratorische Passion angesehen werden kann, ist folgender: An die Stelle der Praefatio tritt der Choral „Christus, der uns selig macht, kein Böß hat begangen" . . . „Cant. Sol. et 4 Instr." Darauf setzt der Evangelist mit dem ersten Verse aus Matthäus Kap. 26 ein. Soliloquenten folgen und wechseln mit dem Chore ab bis Vers 29, wo zwischen Vers 29 und 30 eine „Danksagung nach der Einsetzung des H. Abendmahls" eingeschoben wird. Diese übernimmt ein „Chorus a 5." mit den Choralstrophen „Gott sei gelobet und gebenedeiet" und „Herr durch deinen heiligen Leichnam". Der Evangelist nimmt das Rezitativ wieder auf bis nach Vers 56, wo Jesus, unter vierstimmiger Violenbegleitung eine Klage über die Flucht seiner Jünger anstimmt.[1]) [Nach dem Choral tritt nun auf einmal die Bezeichnung „Actus Tertius" auf, während die Abgrenzung der beiden ersten Akte übersehen worden ist. Wir dürfen wohl den Anfang des ersten Aktes nach dem Eingangschoral, den des zweiten Aktes nach dem zweiten Choral annehmen, da die Abgrenzung der folgenden Akte ebenso gehandhabt wird.] Der Evangelist führt die Handlung weiter bis zum Schlußvers des 26. Kapitels. Nach Endigung des letzten Verses beklagt Petrus seinen Sündenfall mit der Choralstrophe „Erbarm dich mein, o Herre Gott", für „5. Voc. Sol. u. 4 Viol." gesetzt. Die Handlung wird dann bis zum Selbstmord des Judas Kapitel 27 Vers 5 wieder aufgenommen, der nach (!) seinem Tode noch eine Wehklage anstimmt „nebenst vierstimmig-bebendem Saitenspiel" auf den Choralvers „O Weh demselben welcher hat / des Herren Wort verachtet." Hiernach beginnt der Actus Quartus, der mit dem Tode Jesu Vers 50 abschließt. „Alhier" werden von dem „Grab Lied": O Traurigkeit! O Herzeleid! 8 Strophen „in seiner eignen Melodey

[1]) Choral „Mein Freunde stehen gar fern von mir".

nebenst dazugehörigem Contrapuncto" bald allein von dem Chor, bald von dem „Choro und gantzer Gemeine gesungen." Darauf folgt der Schlußakt, der Actus Quintus, den als Ersatz der Conclusio 1. ein Sologesang „Cant. Sol. u. 4 Instr." des Liedes „Da der Tag sein Ende nahm" und 2. der Chorgesang „a 5 voc. u. Instr." „O Hilff Christe, Gottes Sohn" beenden.

Akteinteilung der Passionen haben auch die Danziger Gesangbücher von 1735, 1759 und 1782. Diese Bücher bringen zum Schluß:

„Das Leyden und Sterben Unsers theuresten Heylandes Jesu Christi, Aus dem XXVI. und XXVII. Capitel des Evangel. Matthäi, Auf Verordnung E. Hoch-Edl. Rahts der Stadt Dantzig, Bey der Früh- und Vesper Predigt des Stillen Freytags, In einer erbaulichen Music Zur Vermehrung guter Andacht vorgestellet."

In der Rudolstädter Passionsharmonie von 1688, in der Merseburger Evangelienharmonie des Gesangbuches von 1709 und auch in Hamburger Gesangbüchern begegnet man dieser auffälligen Erscheinung. So haben die 1666 bei Piscator und die neuen von 1788 bei C. W. Meyer (zweite Auflage) gedruckten Gesangbücher einen Anhang: „Die Geschichte des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi in fünf Theile eingerichtet." Diese Geschichte ist die Bugenhagensche Kompilation der Leidensgeschichte aus den vier Evangelisten, die im ganzen Norden Deutschlands große Verbreitung gefunden hat. So ist der Gebrauch dieser Historie 1568 auch für Königsberg nachzuweisen; denn es heißt in der Kirchenordnung:

„Und damit sonderlichen von dem leiden und sterben Christi / das arme Volck gute wissenschaft habe und rechten glauben / sol ein jeder Pfarherr die Historien und Passion / aus dem schönen Büchlein Doctoris Pomerani / vom leiden und aufferstehung Christi / an dem Charfreitag fein langsam und deutlich fürlesen / und anfahen von dem wie Christus an den Oelberg gehet / bis zu seinem Begrebnis [1]).

Die Hamburger Teilung in fünf Akte sieht folgendermaßen aus:

„Akt 1 beginnt mit: Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten . . .,
„Akt 2 „ „ : Die Schaar aber und der Oberhauptmann . . .,
„Akt 3 „ „ : Und der ganze Hause stund auf . . .,
„Akt 4 „ „ : Da nahmen die Kriegsknechte Jesum . . . und
„Akt 5 „ „ : Darnach am Abend, weil es der Rüsttag war . . ."

In einem anderen 1700, bei C. Neumann in Hamburg herausgegebenen Gesangbuch, wie in der Hamburger Kirchenordnung von 1726 [2]), steht bei der Ordnung des Gottesdienstes der Vespern:

„Nach dem ersten Gesange wird die Epistel (in der Marter Woche aber die Passions-Historia in gewisse Actus abgetheilet) von dem Schul-Collegen verlesen . ."

Welchen Zweck diese Akteinteilung hat, die in Telemanns Passionen selten auftritt, habe ich noch nicht nachweisen können. Telemann hat sie in seiner Lukaspassion von 1728, dessen Textbuch den Titel trägt:

„Das Leiden, Sterben und Begräbniß Jesu Christi, aus dem Heil. Evangelisten Luka, nach seinen Fünf Haupt-Abtheilungen mit Fünf Poetischen Vorbereitungen, Welche von den Gleichnissen und Vorbildern des Alten Testaments hergenommen sind, begleitet."

Jeder Abteilung dieses Stückes geht eine Vorbereitung voran, die eine Person des alten Testamentes mit Christus moralisierend vergleicht. Zuerst wird der verratene und verkaufte Josef dem Heiland gegenübergestellt, dann der von Zedika unschuldig geschlagene und ergriffene Micha, drittens der von Sohn und Volk verfolgte David, viertens der sterbende Simson und fünftens der nach drei Tagen vom Walfisch ausgespiene Jonas. Es handelt sich bei dieser Einteilung wohl nur um eine Gruppierung der Hauptpunkte der Passion. An den Trennungsstellen scheinen, nach Strutius zu urteilen, zuerst Choräle eingeschoben worden zu sein. In Danzig treffen wir daneben auch auf Sinfonien, wie in Riga. Im Gegensatz zum Berliner Autograph begegnet

---

[1]) Kirchen-Ordnung und Ceremonien. Wie es . . . in den Kirchen des Herzogthumbs Preußen soll gehalten werden. Gedruckt zu Königsperg in Preußen bey Joh. Daubmann 1568.
[2]) In den Kirchen zu Hamburg von Alters her gebräuchliche Formularia. Hamburg 1726.

man in der Kopie der Telemannschen Matthäuspassion von 1750 in der Danziger Handschrift Ms. Joh. 396 einem Actus I, einem Teil, der im Autograph fehlt. Die Matthäuspassion des Danziger Komponisten J. B. C. Freislich von 1755 zeigt auch noch eine Gliederung in fünf Akte, ohne daß sich der Zweck nachweisen läßt. Sie gelangte in zwei Teilen, vor- und nachmittags zur Aufführung. Arno Werner[1]) erwähnt für das Jahr 1703 eine Passion, die in drei Teilen an dem Sonntage Lätare und am Sonntage Judica aufgeführt wurde. Eine noch ausgedehntere, die sich über sechs Sonntage von Estomihi bis Palmarum (mit Ausnahme von Judica) hinzog, soll 1710 musiziert worden sein.

Wie der Titel der Passion von Strutius sagt, wurde diese am stillen Freitag vor der Predigt gesungen. Rauschning[2]) weist darauf hin, daß sowohl diese Passion, wie die Oratorienaufführungen jener Zeit in Danzig nicht im Hauptgottesdienste, sondern in der Vesper, anstelle des sonstigen Konzertes oder der Motette, vor der Predigt stattfanden. Um die Wende des Jahrhunderts trat auch darin ein Wechsel ein, was aus dem mitgeteilten Titelblatt der in den Gesangbüchern abgedruckten Passionstexte ohne weiteres ersichtlich ist. Die Passion gelangte, wie das Oratorium Balduccis und Matthesons, in zwei Teilen zur Aufführung. Die Danziger Oratorien aber stehen in Beziehung auf die Choraleinlagen in Gegensatz zum italienischen Vorbild und schließen sich der deutschen Oratorienpraxis einer anderen norddeutschen Stadt, nämlich Stettins an. Das musikalische Gespräch zwischen Lazarus und dem reichen Manne, dessen Textbuch sich in demselben Bande, wie die Passion von Strutius vorfindet, sei als Beispiel angeführt. Eine Ausnahme von dem zweiteiligen italienischen Oratorium bildet nach Kretzschmar[3]) das nach 1700 entstandene Oratorium „Manhu in deserto" des Venetianers Antonio Biffi in fünf Teilen. Händel schuf seine Oratorien in drei Akten nach Art der weltlichen Oper[4]).

Ein anderes Beispiel einer oratorischen Passion findet sich im Rigaer Gesangbuch vom Jahre 1695 vor[5]). Darin ist abgedruckt:

„Heilige Passions-Andacht / Von Jesu Christi / unsers Herrn und Heilandes unschuldigen Leydens und Sterben Matthäus am 26. u. 27. Cap. Wie solche allhier in Riga in der stille (n) Woche am Dienstag und Char-Freytag in der Kirche abgesungen wird."

Auch dieses Werk zeigt im Choralvortrag die nahe Verwandtschaft mit dem deutschen Oratorium. Es begegnen uns dieselben Züge, die wir an der Passion des Strutius in Danzig wahrgenommen haben. Doch treten auch Unterschiede zu Tage. So fehlt eine Praefatio. Der Evangelist beginnt sogleich mit Matthäus Kap. 26 Vers 1. Es darf aber damit gerechnet werden, daß man einen Gemeindegesang vorausschickte. Hingegen ist die Conclusio der älteren Form beibehalten, sodaß die Passion mit dem Chorsatz abschließt: „Danck sey unserm Herrn Jesu Christo / der uns erlöset hat / durch sein Leyden / von der Höllen." Eine Verknüpfung mit der Liturgie, wohl eine Übernahme alter Praxis[6]), zeigt sich in der Einschaltung von Gebeten und liturgischen Formeln. Ein Solo-Tenor tritt an zwei Stellen auf, gleichsam als Vertreter der Andächtigen, und singt nach Kapitel 26 Vers 26:

„Herr Jesu Christe dein heiliger Leib stärcke
und bewahre mich im rechten Glauben zum ewigen Leben."

und nach Vers 28:

„Herr Jesu Christe / dein theuer Blut stärcke
und bewahre mich im rechten Glauben zum ewigen Leben."

---

1) Städt. und fürstl. Musikpflege in Weißenfels, S. 134.

2) Geschichte der Musikpflege in Danzig. Manuskript vom Verfasser in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt.

3) Führer II, 2 S. 57. Vgl. auch Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 130 und 232 (Manna in deserto); Meyer, Der chorische Gesang der Frauen. Leipzig 1917, S. 117 u. 88 f.

4) Stiehl berichtet in der Musikgeschichte Lübecks S. 30, daß J. P. Kuntzen sich 1732 mit einem dreiteiligen Oratorium in Lübeck eingeführt habe.

5) Neu Vielvermehrtes Rigisches Gesangbuch 1695 gedruckt durch G. M. Nöller.

6) Drucke des Gesangbuches vor 1695 waren mir bis jetzt leider nicht zugänglich.

Nach Vers 29 setzt der zweite Cantus mit der Formel ein:

„Das Blut Jesu Christi des Sohnes Gottes / machet uns rein von allen Sünden."

Diese drei Formeln zu Beginn der Aufführung geben der Passion sofort den Charakter der gottesdienstlichen Handlung und bilden, neben dem Bibelwort des Evangelisten, das stärkste Bindemittel der oratorischen Passion mit dem Gottesdienst. Die nun folgenden sechs Sinfonien nach Kapitel 26 Vers 29, 36, 39, 42, 54 und 75, wie der arienmäßige Gesang von Chorälen schmälern bei dieser Art des Passionsgesanges den liturgischen Charakter nicht. Nach dem 66. Verse des 26. Kapitels beginnt der: „Altus mit vier Instrum." den Gesang: „O Lamm Gottes unschuldig", den er unter der gleichen Begleitung nach Kapitel 27, Vers 26 und 44, wiederholt. Der „Cantus seu Tenor mit 3 Instrum." folgt nach Kapitel 26 Vers 68 mit der Choralstrophe „Was ist doch wohl die Ursach solcher Plagen", nach Kapitel 27, 31 „mit vier Instrum." mit dem Gesang „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe", der „Cantus mit 4 Instrum." nach Kapitel 27, 50 mit „Ist dieser nicht des Höchsten Sohn" und der „Altus mit 4 Instrum." nach Vers 60 mit Rists „O Traurigkeit / O Herzeleid!" Daneben erscheinen im 27. Kapitel wiederum liturgische Gesänge, nämlich das deutsche Agnus Dei, mit Instrumentalbegleitung. Nach Vers 32 und 40 beginnt der „Altus mit 4 Instrum."

„Christe / du Lamm Gottes / der du trägst die Sünde der Welt. Erbarm dich unser."

und schließt diese Bitte nach Vers 49 ab mit:

„Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünde der Welt / gib uns deinen Frieden."

Wir stehen somit vor einer oratorischen Passion, die aufs engste durch die Einschaltung weniger liturgischer Formeln mit der gottesdienstlichen Handlung verknüpft ist. Daneben ist der moderne Zug gewahrt durch Einschaltung von Arien, deren Vortrag die Solisten übernommen haben. Sie bringen in den Arien und Formeln die Gedanken und Stimmungen der Gemeinde zum Ausdruck. Die Matthäuspassion Valentin Meders[1]) hat ebenfalls diese liturgischen Einlagen und zwar an derselben Stelle, wie das erwähnte Rigaer Gesangbuch. Daraus kann geschlossen werden, daß die Medersche Passion nach 1700 in Riga entstanden ist. Der Vortrag der liturgischen Formeln wird bei Meder folgendermaßen gehandhabt:

1. nach Kapitel 26, 26 als „Aria a voce sola. 1 Flauto c. 2. Viol. (Org.)"
2. „ „ 26, 28 „ „ „ „ „ „ „ „
   nach der Vorschrift: Versus secundus Ariae praecedentis cujus instrumenta cum ipsa aequisonant.
3. „ „ 26, 29 als „Duett a 2 C. Org."
4. „ „ 27, 32 „ „C. solo. Hautb. e Viole."
5. „ „ 27, 40 „ „ „ „ „ „ (ut sopra)"
6. „ „ 27, 49 „ „ „ „

Meders Passion hat aber auch die alte Praefatio: „Höret das Leiden . . ." die von fünf Stimmen mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wird. Nach dem Rigaer Gesangbuch wurden sechs Sinfonien eingeschaltet (bei Meder sind es neun). Sie setzen beim Beginn der Gethsemanescene ein. Die fünf ersten folgen jedesmal einem Ausspruche Jesu, diesen dadurch besonders hervorhebend. Die sechste Sinfonie schließt an den reuigen, bitterlich weinenden Petrus an und leitet gleichzeitig das 27. Kapitel ein. Möglich wäre es, daß man schon damals die Passion an dieser Stelle geteilt und am Dienstag Kapitel 26, am Freitag Kapitel 27 gesungen hat. Die Aufführung ähnlicher Passionen in Riga möchte ich mindestens seit den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts annehmen. Der Beweis dafür kann aber im Augenblick nicht angetreten werden, da Rigaer Gesangbücher aus jener Zeit jetzt nicht erreichbar sind.

---

[1]) Autogr. der Berliner Staatsbibliothek: „Passionsoratorium nach dem Evangelisten Matth. von Johann Valentin Meder, geb. 1650 in Franken, früher Kapellmeister in Danzig, später um das Jahr 1700 Musikdirektor in Riga. Gehört unter die würdigsten Meister seiner Zeit." (Siehe Gerber, Historisch-biograph. Lexikon I, S. 922 und Mattheson, Ehrenpforte.) Eintrag auf dem Vorblatt der Partitur.

Die Durchsicht der veröffentlichten Musikgeschichten deutscher Städte und Fürstenhöfe hat für Passionsaufführungen in der Mitte des 17. Jahrhunderts dem Danziger Werke kein weiteres an die Seite gestellt. Erst aus dem Jahre 1672 ist die nächste deutsche oratorische Passion erhalten, deren Komponist Johann Sebastiani in dem mit Danzig in wirtschaftlichen wie in künstlerischen Dingen in Beziehung stehenden Königsberg beheimatet ist. Wie bei Strutius werden die Choräle von einer Solostimme unter Begleitung von vier Instrumenten zum Vortrag gebracht. Die Teilnahme der Gemeinde am Choralgesang erfolgte hier unter den gleichen Bedingungen wie dort. Die Gemeinde konnte in die von Chor und Solisten angestimmten Choräle nach Belieben einfallen. Auf eine Besonderheit in der Königsberger Liturgie macht Sebastiani aufmerksam, indem er an zwei Stellen die Passion unterbricht. Hier wurden auf die Leidensgeschichte bezügliche Stellen verlesen.

In dem 17. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst hat Friedrich Zelle neben der Passion von Sebastiani eine Passion des Naumburger Kantors Theile herausgegeben, die aus dem nächsten Jahre 1673 stammt. Diese beiden Werke sind die frühesten bis jetzt aufgefundenen Passionen im oratorischen Stil, deren Musik erhalten geblieben ist. Spitta[1]) erwähnt aus dem Jahre 1683 eine Lukaspassion des Lüneburger Kantors Funcke[2]) und von 1688 eine Rudolstädter Passionsharmonie. In der erstgenannten fand er den Namen Arie zuerst. Die nächstgenannte ist mit mehrstrophigen Arien-Chorälen ausgestattet und in sechs mit Überschriften versehene Akte geteilt. Die Akte zerfallen wiederum in Abschnitte mit besonderen Überschriften und weisen, wie in Riga, eingeschobene liturgische Formeln, wie das „Christe du Lamm Gottes", auf. Aus dem Jahre 1693 führt Zarncke[3]) noch eine Halberstädter Matthäuspassion von Christian Clajus an. Sie hat, anschließend an die beiden Kapitel des Evangeliums, zwei Teile, von denen ein jeder mit einer Sonata eröffnet wird. Die Passion ist eine oratorische mit 53 Choraleinlagen. Alle Strophen, mit einer Ausnahme, sind Gemeindegesang. Die Zahl der Soliloquenten ist um Jeremias und den Propheta vermehrt. Ähnliches zeigt das Berliner Exemplar der Passion von Vulpius[4]). Dort treten (Seite 7) Jeremias und (Seite 28) Josef zu den Soliloquenten hinzu.

Die auch musikalisch nicht unbedeutende Passion Sebastiani's kann die venetianische Schule, die auch Schütz und die Danziger Komponisten des 17. Jahrhunderts befruchtete, nicht verleugnen[5]). Allgemeine italienische Stilelemente, die Strutius, wie Sebastiani und seine Nachfolger in die Passion herübernehmen, sind vor allem in der arienmäßigen Behandlung der Choralstrophen zu suchen. Solche strophischen Lieder enthalten auch die italienischen Oratorien. Aus den Opern verschwanden sie mit der Venetianerschule Cavalli's, erhielten sich aber nach Kretzschmar[6]), in den Oratorien, bis zu Jommelli. Ist die Komposition der lyrischen Einlagen nach italienischem Muster erfolgt, so ist doch die Einfügung von Chorälen nur auf deutsch-protestantischen Geist zurückzuführen. Im deutschen Oratorium herrscht dieser Gebrauch noch vor Strutius bei dem Stettiner Meister Andreas Fromm[7]). Im Jahre 1649 veröffentlichte er seinen Actus musicus De Divite et Lazaro, dessen verwandte Züge in den Choraleinlagen klar heraustreten. Beziehungen des Actus musicus zur Passion knüpft ferner auch das von Fromm benutzte Ecce quomodo des Gallus.

Halten wir uns vor Augen, daß Fromm, Strutius, Sebastiani und Theile im Norden Deutschlands wirkende Musiker waren, und daß Riga unter norddeutschem Einfluß stand, so ist der Schluß naheliegend, daß gerade auf norddeutschem Boden,

---

1) J. S. Bach, Bd. II, S. 316.

2) Zarncke, Christ. Reuter als Passionsdichter. Bericht der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. 1887. S. 329. Darin: Ariette, Choral, Sinfonia und Sinfonia in Contrapunto. Funcke bezieht sich auf Krieger. Vgl. ebenda S. 327.

3) ebenda S. 364.

4) Sig. Mus. ant. pract. V 780.

5) Kretzschmar, Führer Bd. II, 1 S. 51.

6) Kretzschmar, Führer Bd. II, 2 S. 61.

7) Rud. Schwartz, Das erste deutsche Oratorium. Jahrb. d. Musikbibliothek Peters 1898.

wo die Schüler Schützens und Sweelincks einen neuen Kantatenstil ausbildeten[1]), der dem Choral besondere Aufmerksamkeit zuwandte, der Ausgangspunkt der Entwicklung der oratorischen Passion zu suchen ist[2]).

Die Einführung des oratorischen Stiles trug, wenn wir mit Kretzschmar die lyrischen Texteinfügungen als das Hervorstechendste ansehen, den Todeskeim in die Passion hinein. Christian Gerber schreibt[3]):

„Bisher aber hat man gar angefangen die Passions-Historia, die sonst so fein de simplici et plano, schlecht und andächtig abgesungen wurde, mit vielerley Instrumenten auf das künstlichste zu musicieren, und bisweilen ein Gesetzgen aus einem Passions-Liede einzumischen, da die gantze Gemeine mitsinget, als denn gehen die Instrumente wieder mit dem Hauffen."

Solange Gemeinde- oder Chorgesang nicht zu oft und in geschickter Einfügung in den Gang der Handlung den dramatischen Verlauf unterbrechen, ist dagegen nichts einzuwenden, auch nicht gegen den solistischen Vortrag der Choräle, da dann der liturgische Charakter der Passion nicht gefährdet wird. Eine Gefährdung des Liturgischen ist auch in der instrumentalen Begleitung nicht zu erblicken, da ja auch der übrige Chorgesang die Instrumentalbegleitung nicht auszuschließen pflegte. Die Einlage bekannter Choräle hatte sogar insofern etwas für sich, als die weniger musikalischen Gemeindemitglieder dadurch eine Anregung erhielten, wenn die lange Dauer der Musik sie ermüdete[4]).

Anders wurde es aber, als der Passion Elemente des italienischen Oratoriums aufgepfropft wurden, einer Gattung, die des liturgischen Charakters entbehrte, deren Absicht erbauliche bezw. moralisierende Wirkung war. Man blieb auch nicht dabei stehen, strophische Kirchenlieder arienmäßig abzusingen, sondern ersetzte sie um die Wende des 17. Jahrhunderts durch die große dreiteilige Dacapoarie, deren Gebrauch im Oratorium sich die Neapolitaner besonders angelegen sein ließen. Hierzu war weitere freie Dichtung nötig, die an tief ergreifende Geschehnisse der Leidensgeschichte anzuknüpfen pflegte. Wie man von den Italienern die musikalischen Formen entlehnte, so suchte man auch in der Poesie bei ihnen Anschluß. Diesen fand man im Madrigal, das Schützens Schwager Kaspar Ziegler aufs neue belebte (1653)[5]). Daneben ließ man aber den Choralgesang nicht fallen, sodaß eine doppelte Unterbrechung der Handlung stattfand. Doch wurde der Choralgesang durch den Ariengesang in den Hintergrund gedrängt. Trat bei dem Absingen von Chorälen die Gemeinde zum Teil symbolisierend auf, als sie Anteil an den Geschehnissen der Handlung nahm, ihrem Schmerz und ihrer Hoffnung in einer Choralstrophe Ausdruck gab oder dadurch, daß sie sich in die Lage irgend eines der Handelnden setzte, so wurde im Gegensatz dazu das subjektive Moment durch die madrigalischen Einlagen erheblich verstärkt. Die Dramatik der Passionstexte nach den Evangelisten ist aber eine andere, als die der Oratorien. Philipp Spitta[6]) bezeichnet sie treffend als Texte, denen keine wirkliche Dramatik innewohnt, da keiner der Soliloquenten unmittelbar seine Empfindungen wiedergibt und die verbindenden Worte des Evangelisten den Standpunkt eines Christen einnehmen, der sich „den Verlauf der Leidensgeschichte vergegenwärtigt und sich bei jedem Satze bewußt ist, was sie ihm bedeutet". Damit ist Stellung zu nehmen gegen Mattheson und Scheibe, die diese Form der Passionskomposition zum Oratorium rechnen[7]).

---

[1]) Erinnert sei an die Lübecker Abendmusiken.

[2]) Nach Zarncke S. 311 fanden in Leipzig oratorische Passionen erst 1721 Eingang. Sie wurden zur Vesper am Karfreitag abwechselnd in der Thomas- und Nicolaikirche aufgeführt. Im Vormittagsgottesdienst aber wurde die alte figurierte Choralpassion gesungen. Erst 1766, durch Konsistorialbeschluß vom 20. 3. wird die figurierte Choralpassion verboten, an deren Stelle die oratorische Passion tritt.

[3]) Historie der Kirchenceremonien in Sachsen 1732, S. 283.

[4]) Daß solche Gefühlswirkungen durch das Hören bekannter Melodien ausgelöst werden, zeigt Carl Stumpf im III. (2) Abschnitt seiner Pseudo-aristotelischen Probleme über Musik.

[5]) Spitta, J. S. Bach, Bd. I, S. 464.

[6]) Die Passionsmusiken von Seb. Bach und H. Schütz. 1893, S. 16.

[7]) Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister 1739, S. 220. Scheibe, Der critische Musikus 1737, S. 159.

Konnten wir in der stetigen Einfügung lyrischer Stellen in die Handlung den Hauptunterschied zwischen figurierter Choralpassion und oratorischer Passion feststellen, so müssen wir nun unser Augenmerk auf weitere Unterscheidungsmerkmale richten, auf die Instrumentalbegleitung, die Ausbildung des Rezitatives und die selbständigen instrumentalen Einleitungen und Zwischenspiele.

Die ersten Instrumentaleinflüsse, wie sie sich in der Breslauer Orgeltabulatur und in verwandten Schützschen Werken zeigen, sind schon früher berücksichtigt worden. In der Passion Sebastianis liegt das erste Beispiel vor, wo wir an Hand der Noten das begleitete Rezitativ in der Passion verfolgen können. Im allgemeinen werden dort die Rezitative nur vom Continuo gestützt, Christus allein wird im stile accompagnato begleitet. Bei ihm treten Violinen hinzu.

Die Ausbildung des flüssigeren, mit konzentischer Linie durchsetzten Rezitatives ist in erster Linie das Werk Carissimi's [1]). A. Cesti, der Schüler Carissimi's, brachte dieses melodische Rezitativ in die italienische Oper, aus der es unter der neapolitanischen Herrschaft jedoch wieder verschwand. Dagegen hält es sich bei den Franzosen in der Oper und bei den Deutschen im nicht theatralischen Gesang. „Auch das begleitete, vom Orchester mit sprechenden Motiven unterbrochene Rezitativ, das in der . . . Geschichte der Oper zu so großer Bedeutung gekommen ist, hat seine Heimat in der venetianischen Oper. Rovettino . . hat es zuerst in seiner Oper „Gli amori di Apollo e Leucotea" versucht" [2]). Dieser auf italienischem Boden ausgebildeten Musik des vom Orchester und Continuo begleiteten Rezitativs begegnen wir nun in fast allen oratorischen Passionen auf deutschem Boden. Bei den einen hat das Seccorezitativ, bei anderen das Accompagnatorezitativ das Übergewicht. Mit Vorliebe aber werden Christi Worte durch Orchesterbegleitung hervorgehoben, wie es schon bei Sebastiani geschieht. Der Hamburger Telemann z. B. bevorzugt in seinen Passionen den Gebrauch des Seccorezitatives, wie auch die in Danzig liegende anonyme Passion [3]). J. Th. Römhildts und J. B. C. Freislichs wenden dagegen mehr Accompagnatorezitativ an. Für Telemann ist charakteristisch, daß er beim Eintritt von Arioso oder Accompagnatorezitativ und in demselben nach französischer Manier den Rhythmus zu wechseln pflegt. In der ausdrucksvollen Komposition der Rezitative ist mit die tief ergreifende Wirkung der Passionen zu suchen. Allen voran stehen auch darin die beiden großen Werke J. S. Bachs.

Es bleibt noch übrig, der Ritornelle, der Vor- und Zwischenspiele des Orchesters zu gedenken. In der Passion von Strutius weist die Stelle des Titels: „Wie auch lieblich klingendem Saitenspiele" auf Orchesterzwischenspiele hin. Auch das in demselben Bande befindliche Weihnachtsoratorium hat Sinfonien. Es heißt dort:

„Anfänglich stimmt an der gantze Chor nebenst der Gemeine / spielet und singet auß andächtig-hertzlicher Bewegung / das alte gar schöne Weyhnachts-Frewden Liedlein: In dulci jubilo, nun singet und seyd froh" . . Hierauf folget eine kurtze Sinfonia von Violen . . ."

Eine kurze Einleitungssinfonie finden wir ebenfalls bei Sebastiani. Nach einem 17-taktigen Orchestervorspiel setzt unmittelbar der Chor mit der alten Praefatio ein: „Höret das Leiden . . . ." Nach der Lesung [4]) folgt wiederum eine Sinfonie. Auch bei Theile geht die Sinfonie ohne weiteres in das Exordium über. Auf ähnliche Art beginnt die wertvolle Matthäuspassion von Joh. Val. Meder [5]), die im ganzen neun Instrumentaleinlagen hat. Die Ritornelle treten dort außer am Anfang noch nach Kap. 26 Vers 36, 39, 42, 54 und 66 auf und erscheinen im 27. Kap. als Einleitung, ferner nach Vers 49 und 60. Bei dem dritten Ritornell findet sich eine programmatische Überschrift: „Somnus discipulorum". Die letzte Sinfonie läßt den Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid"

---

[1]) Kretzschmar, Führer Bd. II,2, S. 41 . .
[2]) Kretzschmar, Gesch chte der Oper, S. 96 . . .
[3]) Stadtbibliothek Ms. Cath. f. 12.
[4]) Vgl. Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 17, S. 58.
[5]) Vgl. S. 293.

erklingen. Diese Stücke weisen mit ihrem programmatischen Charakter teils auf französische, teils auf deutsche Vorbilder, die in der Suite, dem Concerto grosso, der Klavier- und Violinliteratur in Erscheinung treten. Die Besetzung des Orchesters ist abwechselungsreich. Die einleitenden Stücke werden von vier Instrumenten nebst dem Basso continuo ausgeführt. In dem fünften Zwischenspiel musizieren zwei Oboen und zwei Violinen und in dem achten, Preludio genannt, nur eine Oboe und zwei Violinen, in dem vierten Ritornell endlich nur eine Flöte und zwei Violinen. Auch Triobesetzung fehlt nicht, wobei zwei Flöten und Orgel oder Oboe, Violine und Orgel zu einem Trio zusammentreten. In allen diesen Sätzen verdient die Bläserbesetzung hervorgehoben zu werden, die mehr in Deutschland und Frankreich, als in Italien zu Hause ist. In der Händelschen Johannespassion, die mit Dichtungen des Hamburger Licentiaten Postel durchsetzt ist und gegen 1704 in Hamburg zur Aufführung gelangte, macht ein Grave, eine nur sechstaktige Sinfonie den Anfang. Selbständige Sinfonien von 23 bis 147 Takten durchsetzen dagegen die Danziger Passionen. Dort hat man auf Instrumentalmusik, wie schon das häufig angewandte Accompagnatorezitativ zeigt, großen Wert gelegt. Meist beginnen Vormittags- und Nachmittagsteil mit einer Instrumentaleinleitung und wo solche fehlt, wie in den Telemannschen Passionen[1]), fügt man selbständig Sinfonien ein. Hervortretend ist in den Danziger Passionen ein instrumentaler Lamentosatz nach Matth. Kap. 27, 50: „Aber Jesus schrey abermal laut und verschied." Dieser ist in der Zeit von 1750 in der Passion Römhildts, der Freislichs II und der Telemanns [2]) zu finden. Nach den genannten Worten setzt das Streichorchester seine Pizzicatobegleitung fort. Nach einigen Takten beginnt die Oboe mit einer klagenden Choralmelodie und führt diese unter Begleitung des Orchesters bis zum Schluß durch. So wird die ergreifende Stimmung des Hinscheidens auf eine feine musikalische Art vertieft.

Wenn wir der Herkunft der Sinfonien nachgehen wollen, so müssen wir uns daran erinnern, daß in Danzig eine venetianische Tradition vorhanden war, die Rauschning in seinem Buche nachweist. Auf venetianischen Einfluß läßt die Bemerkung in der Passion von Strutius beim Gesang der Judasarie schließen, die „nebenst vierstimmig-bebendem Saitenspiel" vorgetragen wird. Ferner dürfte Carissimis Vorbild nicht ohne Wirkung geblieben sein, der seine Oratorien vielfach mit einem Instrumentalsatz einleitet. Nicht zu vergessen sind die Einwirkungen, die von den geistlichen Konzerten, den Dialogen, den konzertierenden Motetten, den Kantaten usw. ausgehen, Formen, die alle nach Rauschning in Danzig gepflegt wurden. Rauschning berichtet z. B. von künstlichen Konzerten Balth. Erbens[3]) über deutsche geistliche Lieder, ferner von Aufführungen im oratorischen Stile durch den Nachfolger Erbens, Valentin Meder, eine Notiz, die Mattheson auch in seiner Ehrenpforte (S. 222) bringt.

Passionen, die in der hier besprochenen Form behandelt sind, sind von einer ganzen Reihe von Komponisten auf uns gekommen. In ihnen ist also 1) das Wort des Evangeliums unter die vorkommenden Personen aufgeteilt, 2) die Erzählung vom Evangelisten übernommen, 3) sind „zwischen gewisse Stellen und bey besonderen erbaulichen Gelegenheiten Arien, Choräle oder auch ganze andächtige Betrachtungen, die man auch von gewissen erdichteten Personen singen läßt, eingerückt", wobei diese Personen nicht an der Haupthandlung teilnehmen, sondern nur erbauliche Betrachtungen anstellen dürfen, 4) tritt zur Begleitung Orchester hinzu, das mit selbständigen Sinfonien aufwartet.

Solche Passionen verfaßten Kuhnau (Markuspassion)[4]), der in Sachsen wirkende Christian Wolff[5]), Händel, von dem eine Johannespassion mit Ein-

[1]) Eine der wenigen Passionen Telemanns mit Instrumentaleinleitung ist die Markuspassion von 1729. Bibliothek der Hochschule für Musik, Berlin. Vielleicht ist aber auch diese Sinfonie erst durch den Kopisten eingefügt.

[2]) Stadtbibliothek Danzig, Cath. f. 8.

[3]) Werke in Danzig 1658—1687.

[4]) Spitta, J. S. Bach Bd. II, S. 321.

[5]) Kretzschmar, Führer Bd. II, 1. 1916, S. 67 . . .

lagen des Licentiaten Postel vorliegt, Mattheson[1]), ferner der Hamburger Georg Philipp Telemann, von dem die größte Anzahl der Passionen in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt wird. Es sind erhalten die Matthäuspassionen von 1750, 1758, 1762, 1766, die Markuspassionen von 1729,[2]) 1755, 1759, die Lukaspassionen von 1728, 1748, 1760, 1764, 1767 und die Johannespassionen von 1741, 1749, 1757, 1761 und 1765. Die Werke sind teils als Autographe, teils als Kopien vorhanden. Zu den oratorischen Passionen sind ferner zu rechnen die folgenden in der Danziger Stadtbibliothek aufbewahrten Werke: die Matthäuspassion von A. A. Koch 1718, die Matthäuspassionen von J. B. C. Freislich von 1720 und 1755, eine anonyme Matthauspassion[3]) von 1734, die Matthäuspassion von Römhildt von 1752, die vielleicht auch Telemann zuzuschreibende Matthäuspassion Ms. Cath. f. 8 und die Johannespassion von J. D. Pucklitz aus der Zeit von 1750. Oratorische Passionen liegen ferner vor von Reinhard Keiser, dessen Markuspassion von 1729 ein interessantes Werk mit dacapo Arien, Chören und Chorälen mit figurierendem Orchester ist. Sie beginnt mit dem Chore: „Christus ist um unserer Missetat willen . . ." in g-moll. Eine Johannespassion schrieb Gebel. Es wird sich wohl um ein Werk des Breslauer Komponisten Georg Gebel handeln. Die als „Oratorium Passionis di Msr. Gebel" bezeichnete Komposition unterscheidet drei Teile und ist reichlich mit vierstimmigen Chorälen durchsetzt. Zwei oratorische Passionen C. Ph. E. Bachs, eine Matthäus- und eine Lukaspassion, besitzt die Berliner Staatsbibliothek[4]). Beide beginnen mit Choralgesang der Gemeinde. Den Chorälen folgt ein Chorsatz. Von beiden Passionen sind nur die oratorischen Einlagen, nämlich Arien und Choräle aufgezeichnet. Selbst die Turbasätze fehlen. Die Komposition der Bibeltexte findet sich nur andeutungsweise, so in der Matthäuspassion: „Und ging hinaus und weinte bitterlich." Die Lukaspassion ist von 1787, die Matthäuspassion von 1788, „die letzte Arbeit des Komponisten". Diese beiden Werke kennzeichnen die Lage der Passionskompositionen in den achtziger Jahren. Die freien dichterischen Einlagen waren zur Hauptsache geworden. Der Bibeltext trat ganz zurück. Rezitativ und Turbae sind verpönt[5]). Andrerseits aber geben uns Werke ein Bild von der einsetzenden Reaktion gegen die lyrisch-epischen Passionskompositionen zu Gunsten der Dramatik. Dem bekannten Magdeburger Oratorien- und Passionskomponisten Rolle verdanken wir auch eine oratorische Lukaspassion mit Arien, Chören und Chorälen. Sie beginnt: „Bespiegelt euch in Jesu", mit darauf folgendem Choral. Danach setzt der Evangelist mit Lukas Kap. 22 Vers 39 ein. Von G. A. Homilius besitzt die Staatsbibliothek Berlin eine Markuspassion in zwei Teilen, die mit einem vierstimmigen Chor und Orchestereinleitung beginnt. Bachs Matthäuspassion hat dem Homilius wohl bei der Komposition des Anfangschores vorgeschwebt, denn ähnlich, wie sein Lehrer Bach, bringt Homilius in den Chor einen Choral als cantus firmus, der hier auf die Melodie „Was mein Gott will, das gscheh allzeit" geschrieben ist. Im übrigen zeigt die Passion die übliche Form. Den Gipfelpunkt der oratorischen Passionen bilden die beiden oratorischen Werke J. S. Bachs, die Johannespassion von 1724 und die Matthäuspassion von 1729. Hierbei mag daran erinnert werden, daß Bach als Lüneburger Schüler und auf seinen Reisen nach Hamburg usw. den Stil der norddeutschen oratorischen Passion kennen gelernt hat, und daß wir dieser Kenntnis die Formen seiner Passionen verdanken. Es ist möglich, daß die in der Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs befindliche, mit Recht als unecht erklärte Lukaspassion[6]) ein norddeutsches

[1]) Chrysander, G. F. Händel Bd. I, S. 431.
[2]) Ms. Bibliothek der Hochschule für Musik, Berlin.
[3]) Stadtbibliothek Danzig Ms. Cath. f. 12.
[4]) Im Ms. mus. P. 339.
[5]) Anmerkung des Schriftleiters: Für die Passionen C. P. E. Bachs trifft das nicht zu, denn die beiden oben erwähnten Handschriften sind unvollständig, wie demnächst nachgewiesen werden soll.
[6]) Max Schneider, Zur Lukaspassion. Bachjahrbuch 1911. S. 105 ff.

Erzeugnis ist, das Bach vielleicht bei seinem Aufenthalt im Norden abzuschreiben begonnen hatte. Die Bachschen Passionen bilden formell keine Enklave unter den oratorischen Passionen. Ein Blick nach Hamburg mag diese These bestätigen. Dort schreibt G.Ph. Telemann fast Jahr für Jahr bis 1767 seine oratorische Passion. Darin geht er nicht von dem Prinzip ab, den unverfälschten Bibeltext zu bringen und diesen mit lyrischen Einlagen zu durchsetzen. Doch ist Bach sorgsamer und geschmackvoller in der Verwendung dieser Einlagen als sein Hamburger Zeitgenosse. Vor allem meidet er den Wust von allegorischen Figuren.

Hier muß noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß es bei Telemann wie bei Bach und anderen Komponisten nicht bei der Einlage von Chorälen und Arien blieb, sondern daß weitere freie dichterische Elemente aus dem Oratorium in die Passion überführt wurden, die teils als Emsembleſätze, teils chormäßig zum Vortrag gelangten. Die Erinnerung an den ergreifenden Klagechor, mit dem Seb. Bach seine Matthäuspassion einleitet, möge zur Orientierung genügen. Ferner treten allegorische Figuren in vielen Passionen handelnd auf, die ebenfalls aus dem Oratorium übernommen wurden. Diese weitere Einmischung oratorischer Elemente ist aber zurückzuführen auf den gewaltigen Aufschwung, den Passionskantate und Passionsoratorium nahmen, die sich ziemlich gleichzeitig neben der Passion entwickelten.

Dieser Abschnitt soll nicht beendet werden, ohne mit Spitta [1]) noch einmal auf den liturgischen Verfall der Passion hinzuweisen, der durch die Einfügung choraler und madrigalischer Elemente herbeigeführt wurde. Der Choral in der Passion gegen Ende des 17. und im 18. Jahrhundert hatte die Beziehungen zum Gottesdienste, die Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch vorhanden waren, fast völlig verloren. Die Anteilnahme der Gemeinde war vielfach keine persönliche mehr, sondern man ließ sich den Choral teils vierstimmig, teils als Arie vorsingen und betätigte sich hier und da durch Einstimmen in den vierstimmigen Choralgesang, in den Sologesang oder durch Absingen einzelner Choräle mit und ohne Begleitung der Orgel. Im allgemeinen trat Nachempfindung an die Stelle direkter persönlicher Anteilnahme. Danzig machte Opposition gegen die Verwässerung der Passion durch freie dichterische Einlagen. Zeigen die sieben erhaltenen Danziger Matthäuspassionen auch durchschnittlich die sehr große Anzahl von 34 Choraleinlagen, so weist nur eine, die erste Passion Freislichs von 1720 neben 33 Choraleintragungen die Einfügung von 6 Arien und 4 Chören auf, von denen noch bestimmt drei als Choräle zu erkennen sind. Erst die Johannespassion des Ratsmusikers Pucklitz erscheint gegen 1750 wieder mit Arien. Selbst die Telemannsche Passion von 1750, die im Autograph mit freien dichterischen Einlagen geschmückt ist, kommt in Danzig nur mit den traditionellen 34 Chorälen zur Aufführung, ein Beweis dafür, daß man bewußt weitere Eingriffe in die Liturgie durch Einfügung moderner Arien, Ensemblesätze und Chöre ablehnte. Bis 1785 bleibt diese Passion in Gebrauch. Auch in Hamburg hatten die Widerstände der Geistlichkeit gegen die oratorischen Einlagen gewissen Erfolg. Mattheson berichtet darüber:

„Die Passiones oder Vorstellung des Leidens Christi . . . haben seit einiger Zeit, vermuthlich auf Veranlassung der Clerisey, abermahl" (siehe Hunold-Keiser) „sehr vieles von den bloßen Dialogis in hiesigen Haupt-Kirchen wieder aufgenommen; wiewohl die Erzehlung dennoch mit Arien unterflochten sind. In den Neben-Kirchen sind die Passiones poetisch abgefaßt und nach der rechten oratorischen Weise." [2])

In der Zwischenzeit aber waren Passionskantate und Passionsoratorium so mächtig geworden, daß sie die schlichtere norddeutsche oratorische Passion erdrückten. Ein neues Stilprinzip, das sich scharf in Gegensatz zur Dramatik stellte, wurde in den zwanziger Jahren ihr gefährlichster Gegner.

---

[1]) J. S. Bach, Bd. II, S. 319.
[2]) Der vollkommene Kapellmeister 1739, S. 220.

2.

Passionskantate und Passionsoratorium unterscheiden sich von der oratorischen Passion durch die Textbehandlung. Schloß die oratorische Passion sich eng an die Bibel an, deren Worte sie getreu übernahm, aber durch lyrische Einschiebsel verbreiterte, so verwenden die beiden anderen Formen eine reimweise Nachbildung der evangelischen Erzählungen, der sie hier und dort unverfälschtes Bibelwort untermischen. Der Unterschied zwischen Passionskantate und Passionsoratorium aber ist nur gewaltsam zu machen. Beide Bezeichnungen werden für ein und dasselbe Stück gebraucht. Kleine Formen liebt man mehr als Passionskantaten, größere als Passionsoratorien zu bezeichnen.

Scheibe sucht im Kritischen Musikus von 1737 die Unterschiede der Kantaten und Oratorien festzulegen. Allgemein sagt er von den geistlichen Kantaten:

„Keine einzige musikalische Schreibart . . . ist einer so vielfältigen Veränderung, Ausschweifung und Unordnung unterworfen als diejenige, die wir zu den geistlichen Stücken gebrauchen . . .[1])

Er bestimmt die Form der geistlichen Kantaten [2]) oder ordentlichen Kirchenstücke als eine Summe von Chören, Chorälen, Rezitativen und Arien.

„Die Chöre werden auf zweyerley Art verfertiget; man macht sie nämlich mit und ohne Fuge. In den Arien hat man sich für allzuvielen, langen und ausschweifenden Coloraturen und lauffenden Sätzen zu hüten."

Dagegen ist die Gegenüberstellung verschiedener Instrumentalgruppen und der Gebrauch konzertierender Instrumente zu empfehlen.

„Das Rezitativ wird endlich in der Kirche am besten mit einer sanften und gelinden Begleitung der Instrumente gesetzet."

Bei den Chorälen können die Vokalstimmen durch die Instrumente verdoppelt werden, der Instrumentalpart darf auch selbständig geführt sein. In Beziehung auf die Texte wünscht er neben dem lyrischen, dramatisches Element.

„Ueberhaupt aber würde es besser seyn, wenn man zu dergleichen Kirchencantaten allemahl charakterisierte Personen nähme, und sie also dramatisch einrichtete. Es würde dadurch der Wechsel der Singestimmen nicht allein vollkommen natürlich, sondern auch in Ansehung des Textes nötig werden. . ."

Diesem Wunsche aber kommen die Textdichter nur in geringem Maße nach.

Der Unterschied zwischen Kantate und Oratorium besteht nach Scheibes Ansicht in der größeren dramatischen Wirkung des Oratoriums. „Die vortrefflichen Oratoria . . sind nichts anderes als eine ins kurze gezogene Gattung theatralischer Stücke." Ihnen mangelt nur noch „die Verkleidung der Sänger und eine ordentliche Schaubühne." [3]) Ähnlich äußert sich Mattheson [4]). „Ein Oratorium ist gleichsam eine geistliche Oper . . ." Scheibe unterscheidet zwei Arten des Oratoriums [5]), eine poetische, und eine zweite Art „prosaisch und poetisch zugleich. Dramatisch aber muß es allmahl seyn, und es findet keinesweges eine epische Einrichtung statt." Was nur aus einigen Sprüchen, Arien und Gesängen zusammengesetzt ist, ohne dramatischen Einschlag, nannte man früher Oratorium „doch in üblen Verstande." „Man beleget nur allein die dramatischen Stücke mit dem Namen Oratorium."

Daß diese Definition recht einseitig ist, zeigen die Untersuchungen, die Kretzschmar und Schering angestellt haben. Wenn Scheibe das Oratorium als einseitig dramatisch fixiert, so ergeben die Forschungen Scherings, daß sich der Begriff des Oratoriums auch heute noch nicht genau definieren läßt [6]).

---

[1]) Kritischer Musikus S. 159.
[2]) Ebenda S. 130.
[3]) Ebenda S. 156.
[4]) Der vollkommene Kapellmeister 1739, S. 221.
[5]) Kritischer Musikus 1737, S. 157.
[6]) Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 4.

„Neben Oratorien mit rein dramatischer Behandlung des Vorwurfes stehen solche mit Einmischung erzählender oder betrachtender Partien . . . Hier bildet das Oratorium einen Teil des Gottesdienstes und damit einen Moment religiöser Erbauung, dort erscheint es ohne kirchliche Nebenrücksichten allein für den Konzertsaal geschaffen. Selbst Stücke, die ihrem Wesen nach Opern sind, finden sich bisweilen als Oratorien angekündigt."

Scheibe fährt in der Erklärung der Oratorienformen fort mit der Beschreibung der Aufteilung des Textes unter die Personen, die an der Handlung teilnehmen. Gewöhnlich setzte man noch einige Personen, sogenannte allegorische Figuren hinzu, „nach einer vernünftigen Erfindung". Leider aber muß Scheibe entgegengehalten werden, daß die Vernunft bei der Erfindung dieser erdichteten Personen selten glücklich gewesen ist. Der Kritische Musikus verlangt vom Oratorium ferner die Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit, eine Forderung, die die französischen Dramatiker aufstellten. Bei weitläufigen Geschichten, wie bei der Passions- und Auferstehungshistorie läßt er diese Forderung fallen, verlangt dafür aber eine Aufteilung in mehrere Abschnitte. Damit kommt er zu der zweiten Form der Oratorien, den „prosaischen und poetischen", zu den Passions- und Auferstehungshistorien, zu der Gattung, die wir im vorigen Abschnitt als oratorische Passion behandelt haben.

Dort wurde aufmerksam gemacht auf die enge Verbindung, die die ältere Passion mit dem jüngeren Oratorium einging. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gingen Elemente des Oratoriums in die Passion über. Umgekehrt aber zog das Oratorium den Passionstext in seinen Kreis, gestaltete ihn dichterisch frei um und schmückte ihn mit frei erfundenen Episoden aus.[1]) In dem letzteren Falle überwiegt das oratorische Element, aus welchem Grunde wir hier vom Passionsoratorium reden. Im ersteren haben die Passionsformen das Übergewicht. Darum sprechen wir dort von oratorischer Passion.

Die „poetische" Form, also das, was wir als Passionsoratorium bezeichnen, ist es, die sowohl Scheibe, wie Mattheson vor allem anzieht. Spricht doch Mattheson bei der Vergleichung beider von dem Passionsoratorium als von einem Stück, wo „nicht in einem dürren Gespräch oder in einer Erzehlung allein, sondern in beweglichen Sätzen von allerhand Art, schöne Gedancken und Erwägungen" an den Tag gelegt werden,[2]) eine Stelle, die gegen den Evangelisten gerichtet ist.

Um zum Verständnis dieser Dichtungen zu gelangen, ist ein kurzer literarhistorischer Rückblick notwendig. Der allem Neuen offen zugewandte Geist, der den Anfang des 16. Jahrhunderts beseelte, erstarb schon gegen Ende des Jahrhunderts in der immer stärker werdenden orthodoxen Richtung. Im Anfang des 17. Jahrhunderts gingen die deutschen Literaten, wie schon Konrad Celtis und Ammerbach im 16. Jahrhundert, eine innige Verbindung mit der Antike ein, die ihnen als höchstes Ideal vorschwebte. Auch Martin Opitz, der schlesische Dichter, dem für die Entwicklung der deutschen Dichtung im 17. Jahrhundert das Hauptverdienst zugeschrieben wird, richtete sein Bestreben auf die Nachbildung der antiken Literatur, die im 18. Jahrhundert vor allem Klopstock für die deutsche Dichtung fruchtbar zu machen wußte. Sorgsame Pflege findet sie bei dem Dichter des berühmten „Tod Jesu", dem die Erreichung horazischer Formen in seinen Dichtungen als Gipfelpunkt des Glückes vorschwebt. Bei Opitz treten niederländisch-französische Elemente hinzu, die aber nicht so zur Entfaltung kommen, wie der italienische, spanische Schwulst, die Sinnlichkeit und Lüsternheit, die Geziertheit und der Prunk, deren Hauptvertreter in Deutschland Lohenstein und Hofmannswaldau sind. Als Urheber dieses Stiles bezeichnet man den Italiener Marino, nach dem diese Art zu schreiben Marinismus genannt wird. Diese Richtung fand in Hamburg eine Pflegestätte bei den Dichtern Hunold und Postel und dem Operndichter Feind. Französische Vorbilder bringen einen Umschwung. An Boileau anknüpfend, geht der Freiherr von Canitz gegen diese Modekrankheit vor. Mit englischen Einflüssen kommt Wernigke 1700 nach Hamburg. Es entspinnt sich eine

---

[1]) Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 5.
[2]) Der vollkommene Kapellmeister, S. 220.

erbitterte literarische Fehde, deren Erfolg der Durchbruch des neuen französischen und englischen Geschmackes ist. Hunold und Postel, Wernigkes Hauptgegner, bleiben unbekehrt. Barthold Hinrich Brockes, der Dichter des in jener Zeit weit berühmten und auch als Erbauungsbuch viel gelesenen Passionsoratoriums, obwohl erst dem Geschmack Hofmannswaldaus unterworfen, kam mehr ins englische Fahrwasser, was sich durch Hinneigung zur Natur und durch moralisierende Einflüsse bemerkbar macht. Koch[1]) schildert den Entwicklungsgang der deutschen Literatur dieser Zeit treffend mit den Worten:

„nicht nur von den Meistern des klassischen Altertums, auch von denen ihrer Nachbarn hat sie fortwährend maßgebende Bevormundung erfahren. Selbst ihre Fortschritte und die Befreiung von einem fremden Einfluß erfolgten durch die Hilfe einer anderen fremden Einwirkung. Nach dem Vorbild der französischen und niederländischen Literatur gab Opitz der verwilderten deutschen eine formale Schulung. Der Schwulst italienisch-spanischer Nachahmung wurde durch Zuhilfenahme französischer Meister überwunden. Und wie das allmählich schwer lastende Joch der französischen Regelmäßigkeit später durch Milton, Shakespeare und das altenglische Volkslied abgeschüttelt wurde, so kamen auch schon im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts englische Literatureinflüsse umbildend und fördernd in unserer Dichtung und in unserem Zeitschriftenwesen zur Geltung."

Den auf religiösem Gebiete trockenen dogmatischen Texten, vermischt mit überschwenglichen pietistischen Wendungen, kam Hilfe von Gottsched und Gellert und dann besonders aus den Klopstockschen und schweizerischen Kreisen, die aus dieser Bahn langsam herauslenkten. An diese schließen Niemeyer, Patzke und Ramler an, die als die gefeiertsten Textdichter für deutsche Oratorien um die Mitte des Jahrhunderts gelten. Würdiger sind die Dichtungen Herders, die er für den Bückeburger J. Ch. F. Bach schrieb. Seine Sprache hält sich von den Übertreibungen der Affekte im allgemeinen fern. Das Schema, das er für seine Oratoriendichtungen entwirft, ist musikalisch brauchbar. Seine Rezitative sollen die Handlung fortführen, die Arien die Empfindungen und Gespräche des Herzens wiedergeben, Chor und Choral sollen sie zum Ausdruck der Gesamtheit verbreitern, zum Bekenntnis der gesamten Christenheit[2]).

Bei den Umwandlungen, die die Literatur in diesen Zeiten durchmachte, darf nicht der Einfluß übersehen werden, den die philosophischen Richtungen im Gefolge hatten. Gegen die Dogmatik und die in der Erfüllung des erstarrten Formelwesens sich glücklich dünkende Orthodoxie machten sowohl Pietismus, wie Rationalismus Front. Der Pietismus, der der unduldsamen, jedes Individuelle unterdrückenden Orthodoxie die Fehde ansagte, brachte aber einen süßlichen, weinerlichen, zum Teil geschraubten Zug in die Passionsdichtungen. Der Rationalismus kehrte recht nüchterne Seiten heraus. Die Orthodoxie, als dritte Richtung, legte besonderen Wert auf die „Rechtgläubigkeit" der Texte. Diese drei geistigen Strömungen kommen in den Texten der Passionskantaten und Passionsoratorien zur Geltung.

Wenn wir heute unvoreingenommen an die Passionstexte jener Zeit herantreten, so pflegen wir sie im allgemeinen mit einem Schauder wieder aus der Hand zu legen. Das Unnatürliche der Empfindung, das Gesuchte, Geschraubte in der Darstellung, in Schmerzempfindungen Schwelgende und wieder und immer wieder im Schmerz Wühlende flößt auf die Dauer Ekel ein. Einen Genuß bereiten die Passionsoratorien- und Kantatentexte so gut wie nie.

Die Passionskantaten unterscheiden zwischen den kleinen Solo- und Chorkantaten im Stile der Vorbachischen Kirchenkantate, die sich aus Dialog, konzertierender Motette, Choralvariation und Solokantate entwickelte, und der großen Passionskantate, die dem Oratorium nahesteht. In den kleinen Kantaten, wie mir eine solche von Strattner[3]) (gegen 1690), durch die Liebenswürdigkeit von Elisabeth Noack vorliegt, wird

---

[1]) Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur. 3. Aufl. Bd. II. S. 75.

[2]) Vgl. die Einleitung in Bd. 54 der Denkmäler deutscher Tonkunst, herausgegeben von Georg Schünemann.

[3]) Stadtbibliothek Frankfurt a. M. Mus. ms. 443. Stimmen im Autogr. Part. von E. Noack hergestellt.

fast immer auf namentliche Nennung der handelnden Personen verzichtet[1]), und diese Werke werden, im Gegensatz zu den größeren, bald Kantate, bald Oratorium genannten Musiken, in einem Stück aufgeführt. Der Text der Strattnerschen Komposition ist freie Dichtung, mit Bibelwort und Choralversen durchsetzt; der Aufriß lyrisch-episch, nicht dramatisch, wie in manchen größeren Stücken. Das Ganze ist eine Betrachtung und eine Erinnerung an den Tod des Heilandes, dessen Leidensgeschichte als dem Zuhörer bekannt vorausgesetzt wird. Die Komposition setzt sich wie folgt zusammen:

1) Instrumentaleinleitung. Adagio. B-Dur. 3/2 Takt. Instr.: 2 Viol.; 3 Ve.; Va. di Braccio, Org.
2) Duett, A. u. T_2: „Sehet doch ihr Menschenkinder". (Begl. Org.)
3) Adagio Lamento. 6 Viole = 2 Viol..; 3 Ve.; Va. di Braccio; Org.
4) Recit. Accomp. T_1: „Abba Vater! Ach mein Vater". Viol. 2; Va.; (Begl. Org.) Endet mit Instrum. Nachspiel v. 6 Takten.
5) Baß-Solo: „Mein einzig und geliebter Sohn". Auf die Choralmelodie: „Nun freut euch lieben Christen gmein". (Begleitung nur Org.) 6 Takte Instrumentalnachspiel.
6) Recit. Accomp. B: „Schwert! mache dich auf".
7) Choral: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen." (2 Strophen.) a 4 voc.: C (1, 2); A; T_2; B. (Begleitung: Org.)
8) T.-Solo (Arie): „Ich tilge deine Übertretung".
9) Chor: Kreuzigungschor. Textzusammenkoppelung aus den Evangelien. A 5 voc. mit Orchestervorspiel.
10) Adagio: C_2-Solo: „Sein Blut der edle Saft". 2 Strophen auf Melodie: „Auf meinen lieben Gott". Org. u. Orch. Instr. Zwischen- u. Nachspiel.
11) Choral a 5 bezw. 6 voc.: „Jesu deine tiefen Wunden". Melodie: „Wie nach einer Wasserquelle". 2 Strophen. (Begleitung: Orch.; Org.)

Bei diesem Werke tritt, wie im deutschen Oratorium um 1650, den oratorischen Passionen und den Kantaten der Norddeutschen, der vielfältige Gebrauch des Chorals in Erscheinung. Wie in deren oratorischen Passionen und Oratorien legt der Frankfurter Meister, dessen Komposition einen geschmackvollen, guten und über den Durchschnitt stehenden Musiker verrät, eine Vorliebe für Instrumentalmusik an den Tag. Davon zeugen die beiden Sätzchen, die mit dem von ihnen eingeschlossenen Duett die Praefatio der Passion ersetzen, ebenso der dritte Satz, der eine Choralmelodie in der Oberstimme trägt. Die Instrumentalstücke sind breite Streichersätze, der erste polyphon, die beiden anderen homophon gearbeitet.

Das Rezitativ tritt in moderner Form als Accompagnato auf. Vom alten Akzent ist nichts mehr zu spüren. Die Melodik, die sich vielfach zum Arioso steigert, ist vollkommen mit italienischen Elementen durchsetzt, die sich an verminderten Intervallen, an chromatischen Führungen und an Verzierungen nachweisen lassen. Strattner zeigt sich in diesem Stück als Musiker mit eigener Note, die gute Schule seines Lehrers Capricornus nicht verleugnend. Die Begleitung der Instrumente ist selbständig geführt und geschickt gearbeitet. Zu Tonmalereien kommt er, wie die Passionskomponisten des 18. Jahrhunderts, bei der Ausmalung des Wortes „zerstreuen." (Vgl. Matth. Kap. 26, V. 31.)

Von den Arien sind zwei auf Choralmelodien geschrieben, die mittlere ist eigene Schöpfung. Bei der ersten und zweiten ruht das Orchester im Gegensatz zur dritten, einer Choralvariation. An den Kadenzstellen tritt Orchester hinzu. Sonst begleitet nur die Orgel den Gesang.

In der Mitte hat die Kantate einen breit angelegten, polyphon geführten Chor. Der Text ist eine Kompilation aus mehreren Bibelstellen, nämlich aus: Joh. 19, 15, Matth. 26, 66 und Matth. 27, 25. Polyphoner Orchestersatz leitet den Chor ein. Zwischenspiele homophoner Art folgen, die sich an die allgemeine Kantorenmelodik anlehnen. Im ganzen ist der Chor ein aufgeregtes, kraftvolles Stück.

Der Choral erscheint neben den schon angeführten Sologesängen noch in zwei Chorsätzen, in einem für Chor und Orgel (wohl unter Mitwirkung der Gemeinde),

[1]) Ausnahmen bilden z. B. das Danziger Manuskript Joh. 344, eine Passionskantate Andr. Kühns, wo der Gesang allegorischen Figuren: Dem Freigeist, der Tochter Zion, der gläubigen Seele und dem Hauptmann in den Mund gelegt ist.

und in einem zweiten, dem Schlußchor mit Orchesterbegleitung. Der Choral „Herzliebster Jesu" (der zuerst genannte), ist wohl das schönste Stück der Kantate, im Satz harmonisch, rhythmisch und kontrapunktisch interessant. In der Melodik tritt das Koloristische, das Verzierungselement stark hervor. Man bekommt schon etwas den Eindruck des Gekünstelten, ein Moment, das in den nächsten Jahren bei den Komponisten, besonders in den Arien, in den Vordergrund tritt. Der Schlußchoral ist eine breite Choralvariation in polyphoner Verarbeitung. Nach venetianischer Manier werden zwei Chöre einander gegenübergestellt. Das Orchester begleitet.

Diese kleinen Kantatenformen sind bis über 1750 hinaus zu verfolgen. Das Bibelwort spielt darin eine ganz untergeordnete Rolle. Das Hauptaugenmerk ist auf die Arien gerichtet, die in der durch die Neapolitaner gepflegten dreiteiligen Form auftreten. Solokantaten dieser Art verzichten auf Choralgesang und sind meist aus drei Arien und drei Rezitativen zusammengesetzt. Daneben gibt es auch Chorkantaten. Für die Passionszeit existieren Solokantaten, und zwar für die Sonntage Estomihi, für Palmsonntag, für den stillen Sonnabend usw. In Danzig lagern solche Stücke von Joh. Theod. Römhildt, Hoffmann, Telemann und anderen. Choral und Chorkantaten finden sich bei Meistern wie Tag, Andreas Kühn, Seb. Bach und anderen mehr. Aus dem 19. Jahrhundert ist Carl Loewes „Christus der uns selig macht" zu nennen, eine Chorkantate mit Rezitativ, Arioso, Chören und Chorälen. Leider sind in dem Autograph der Staatsbibliothek zu Berlin nur Sopran und Baßstimme erhalten.

Deutsche Passionsoratorien lassen sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen. In Nürnberg begegnet uns der „Leidende Christus" des Dichters Klaj, ein Stück in vier Handlungen mit einem lyrischen Gedicht als Einleitung, dem sich ein Prolog des Evangelisten anschließt, der über den Gang Christi zum Ölberg berichtet.[1]) Hier ist auch zu erinnern an Schützens „Sieben Worte am Kreuz" von 1645. Zu beachten ist, daß seit dem 17. Jahrhundert die Dichtung sich stärker dem Vorwurf der Leidensgeschichte zuwandte. Das zeigen die madrigalischen Dramen Johann Jacobi's, sowohl

„Der um unsere Missethat willen verwundete und um unsere Sünde willen zerschlagene und gekreuzigte Jesus / Nach den Vier Evangelisten. In einem Trauer-Spiel vorgestellet: Nebst einem Anhang geist- und weltlicher Madrigalen . . Zwickau 1680"[2]),

als auch zwei weitere Dramen Jacobis von 1707/08. Waren die deutschen Maler von Meister Bertram, Multscher bis über Dürer und Grünewald hinaus bemüht, immer aufs neue auf das Drama von Golgatha hinzuweisen, so soll daran erinnert werden, daß, seitdem im 17. Jahrhundert Andreas Gryphius die Leidensgeschichte, in lateinischen Hexametern gedichtet, der Republik Venedig überreichte, die Messiasdichtungen allgemeiner wurden und sich bis zu der Höhe der dichterischen Darstellung des Leidens Christi durch Klopstock steigerten.

Um 1700 ist Hamburg ein Sammelpunkt literarischer und musikalischer Interessen. Hamburgs musikalischer Ruhm ging von seiner deutschen Oper aus, die 1678 unter der Mitwirkung des Ratsherren Gerhard Schott, des Organisten Joh. Adam Reinken und des Lizentiaten Lütjens ins Leben gerufen wurde. Die Komponisten Joh. Theile, Adam Strungk, Joh. Wolfgang Franck, Förtsch, Conradi, Kusser und Keiser zogen damals die Aufmerksamkeit ganz Deutschlands auf sich.[3])

Auch die Kirchenmusik Hamburgs war in den besten Händen, wie die Namen der Sweelinckschüler Scheidemann und Jacob Praetorius, ferner die der Schützschüler Weckmann und Bernhard zeigen. Von jüngeren Komponisten ragen Mattheson und Georg Philipp Telemann hervor.

---

[1]) Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 140. Koberstein: Deutsche Nationalliteratur 5. Aufl. Bd. II, S. 251.

[2]) Voßler: Das deutsche Madrigal, Literarisch-historische Forschungen 1896, VI. Heft, S. 69.

[3]) Kretzschmar: Geschichte der Oper, S. 141.

Hamburg als Anziehungspunkt für Dichter, Literaten und Philosophen bezeugen die Namen: Johann Rist, Philipp von Zesen, Elmenhorst, des Bürgermeisters v. Bostel, Bressand, Christian Postel, Barthold Feind, Hunold-Menantes, Barthold Hinrich Brockes, Richey, Hübner, Hoefft, Fabricius, Chr. Fr. Weichmann, Reimarus, Lessing usw.

Für die Passion ist die neue Art wichtig, in der im Jahre 1704 Hunold-Menantes die Leidensgeschichte umformte, wobei er sich auf Erdmann Neumeister beruft.[1]) Hunold gibt den Titel seiner Passion in der Ausgabe „Theatralische / Galante und Geistliche Gedichte von Menantes" 1722 folgendermaßen:

„Der Blutige und Sterbende Jesus / Wie selbiger In einem Oratorio Musicalisch gesetzt / Und in der Stillen Woche Montags und Mittwochs Zur Vesper-Zeit Aufgeführet worden durch Reinhard Keisern, Hochfürst. Mecklenburgischen Capell-Meistern."

Hunold und Keiser fassen die Passionsgeschichte ganz im Stile italienischer Oratorien ab. Die ganze Dichtung ist gereimt; der Evangelist, wie die Choräle fallen fort. Dagegen sind Maria und die Tochter Zion hinzugesetzt. Diese neue Art der Abfassung der Leidenshistorie stieß auf entschiedenen Widerspruch. Pastor Büsing „schmähete von der Kanzel auf den Autorem und Componisten, insbesonderheit, daß der Evangelist nicht mitsang" [2]). Neben diesem Werke hat Reinhard Keiser die Komposition eines ähnlichen Stückes in Angriff genommen, das aber unvollendet geblieben ist. Diese Passion [3]) ist ebenfalls in der Form des italienischen Oratoriums angelegt. Choräle fehlen. Der mitunter recht anstößige Text beginnt:

„Oeffnet euch ihr frechen Augen,
Seele schwinge dich empor,
Willst du Trost aus Wunden saugen,
Stell dir Jesu Sterben vor."

Dieser opernartigen Fassung folgen nur wenige Dichter. Zu nennen sind Ulrich König, Johann Georg Seebach, Joachim Beccau und Benjamin Neukirch. Königs Oratorium „Tränen unter dem Kreuze Jesu" kam in der Karwoche 1711 in Keisers Vertonung in Hamburg zur Aufführung. Seebach in

„Der leidende und sterbende Jesus, der getödtete Fürst des Lebens und der gecreutzigte Herr der Herrlichkeit". Gotha 1714.

und Beccau in seinem Passionsoratorium

„Heilige Fastenlust oder das Leyden und Sterben unseres Heilandes Jesu Christi . . . 1719"

geben die Passion ebenfalls opernmäßig, fügen aber das Bibelwort in Form von szenischen Bemerkungen wieder ein. Neukirchs musikalisches Drama kam unter dem Titel „Der weinende Petrus" 1721 heraus.[4]) In dieser Form erscheint ferner 1719 zu Durlach: „Der leidende und sterbende Jesus" von J. Ph. Käfer.[5])

Ein neuer Typus entstand in der Passionsdichtung von Chr. Reuter 1708 und von Barthold Hinrich Brockes. „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus" des Letzteren gewann weite Verbreitung nicht nur in Deutschland, sondern auch in katholischen Landen, in Frankreich und in Schweden.[6]) Neben pietistischen und mystischen Einflüssen macht sich der Marinismus bemerkbar, wenn auch nicht in dem Maße, wie bei Hunold. Brockes schloß sich enger an die oratorische Passion an. Er behielt die freie Dichtung bei, führte aber den Evangelisten und die Kirchenlieder, die Hunold vermied, wieder ein und kam dadurch dem Volksempfinden näher und der Geistlichkeit entgegen. Uns will dieses noch recht theatralische, aber dramatisch wirksame Stück, mit seinen Geschmacklosigkeiten und seiner

[1]) Theatralische/Galante und Geistl. Gedichte 1722, S. 2.
[2]) v. Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang III, S. 61/62.
[3]) Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. 11472.
[4]) Spitta: J. S. Bach Bd. II, S. 323.
[5]) Kretzschmar: Führer Bd. II₁, S. 58; ferner Zarncke, Chr. Reuter als Passions-Dichter. Bericht der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig 1887, S. 344 und 364.
[6]) Brandl: Biographie von B. H. Brockes, Innsbruck 1878, S. 28.

Fülle von allegorischen Figuren, die zu den Personen der Handlung hinzutreten, nicht gefallen. Die überspannten, geschraubten und gräulichen Vorstellungen, daneben die allegorischen Personen, die aus der Jesuitenoper gegen Ende des 17. Jahrhunderts in das deutsche Oratorium übergehen,[1]) wirken abstoßend. Es muß aber anerkannt werden, daß der Text dem Musiker an vielen Stellen einen guten Vorwurf bietet. Diese Brockes-Passion, wie sie gewöhnlich genannt wird, hat in Reinhard Keiser 1712, in Händel, Mattheson und Telemann 1716,[2]) in Jakob Schuback 1755, in Joh. Fr. Fasch, in Paul Steiniger, Organisten an der Marienkirche in Nürnberg [3]) und in J. B. C. Freislich (gegen 1750) Komponisten gefunden. Auch Seb. Bach verwendet in seiner Johannespassion Dichtungen des Brockesschen Oratoriums, während ihm in der Matthäuspassion Picander die oratorischen Texte liefert.

Von ungefähr 1720 ab tritt das dramatische Passionsoratorium in den Hintergrund. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erst taucht es in Norddeutschland wieder auf. In Italien und an den unter italienischem Einfluß stehenden Fürstenhöfen wurde die Komposition italienischer, opernmäßiger Passionen nie unterbrochen. Bis ins 19. Jahrhundert hinein finden wir Beispiele[4]). Durch Metastasio wurde die Dichtung italienischer Passionsoratorien im Anfang des 18. Jahrhunderts fest vorgezeichnet. Sie unterscheiden sich von den Opern der Zeit durch stärkeres Heranziehen von Chor und Ensemble, sind aber vollkommen aufs Dramatische zugeschnitten. Metastasio's Texte sind es denn zumeist auch, die als Vorwurf genommen werden. Jommelli's, Paesiello's, Paërs und Gius. Misliweceks [5]) Vertonungen wurden vor allem gerühmt. Metastasio's Libretti komponiert auch Josef Starzer und der unter G. Ph. Telemanns Einfluß stehende Hamburger Jakob Schuback, von dem die Berliner Staatsbibliothek zwei italienische Passionen aufbewahrt. In beiden wird nach Art des Telemannschen „Tod Jesu" eine Choralmelodie cantus-firmusartig in dem Vorspiel verarbeitet. Choräle fehlen auch hier. Zu erwähnen sind noch Salieri, Joh. Fr. Reichardt und Naumann.

An den Fürstenhöfen, besonders in Wien, wurde ein dramatisch gestaltetes Passionsoratorium, das Sepolcro, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gepflegt, ein Stück, das an die alten Passionsschauspiele erinnert. Das Sepolcro war eine Veranstaltung für den Hof und wurde vor allem in den kaiserlichen Familienkapellen in Wien gesungen. Es ersetzte die Oper in der Karwoche. Die Aufführung fand scenisch statt. In Italien scheint der Ausgangspunkt Bologna gewesen zu sein.

Gegen 1700 beginnt das Sepolcro das scenische Gewand abzulegen und statt des älteren Namens „il santo sepolcro" den Titel „Oratorio per il santo sepolcro" anzunehmen. Eine Vermischung des einteiligen Sepolcro mit dem zweiteiligen Oratorium ohne scenischen Schmuck, das von Anfang an neben dem Sepolcro bestand, hatte stattgefunden. Bei der Aufführung wurde eine Scene am Grabe aufgebaut und mit Holzfiguren der Maria, Magdalena usw. ausgeschmückt. Als Dichter des älteren Sepolcro kommen nach Schering Minato bis 1698, Stampiglia, Pariati, Negro und Bernadoni vor.

Das Sepolcro war im Grunde auf Rührung der Gemeinde berechnet, hatte also einen starken sentimentalen Einschlag. Und da knüpft das weinerliche, rührselige deutsche Passionsoratorium im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts an[6]). Kompositionen aus dem 18. Jahrhundert liegen vor von Fux „Jesu Christo nell' orto" 1731, von Caldara „Christo condamnato" und „Morte e Sepultura di Cristo" und andere mehr. Den Text des letztgenannten Oratoriums hat Francesco Pozio verfaßt.

[1]) Schering a. a. O. S. 156.
[2]) Chrysander: G. F. Händel Bd. 1, S. 429.
[3]) Autogr. in der Staatsbibliothek Berlin.
[3]) Kretzschmar, Führer Bd. II, 1, S. 111.
[4]) Schering a. a. O. 236.
[5]) Schering S. 131, 206, 367.

Das Sepolcro bewirkte so die Herrschaft der italienischen Musik in der Passion. Die Melodie bekommt das Übergewicht. Der kunstvolle Satz wird vernachlässigt. Freiere Formen und Vereinfachung in der Harmonik gehen damit Hand in Hand. Rochlitz beschäftigt sich mit diesem Problem, dem Rückgang der nationaldeutschen Musik auch in der Kirche, eine Tatsache, die er dem Überwuchern italienischer Musik an den deutschen Fürstenhöfen zuschreibt[1]).

Die Lücke zwischen den Hamburger dramatischen Passionen und denen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird durch eine andere Richtung der Oratoriendichtung ausgefüllt. Gegenüber dem dramatischen Element, das Italiener und Hamburger betonen, wird bei der neuen Bewegung auf lyrisches Verweilen und moralisierenden Inhalt des Textes gesehen. Diese Reaktion, die auch gegen das dramatische Element der Händelschen Oratorien Front macht, bekämpft vor allem das Rezitativ, die Erzählerrolle. Das lyrische, die Natur schildernde und tiefer religiös Empfundene der Neuerer gründet sich auf das Wirken Klopstocks, Zachariäs, Ramlers und Herders. Von England her erhält diese Richtung Unterstützung durch die Theorien des Dr. Brown.[2]) Die Texte dieser Dichter, überfüllt von empfindsamen Betrachtungen, deren Weichlichkeit auf die Dauer anstößt, mußten aber wiederum eine Gegenbewegung ins Leben rufen. Und diese setzte auch prompt ein.

Von dem Thomaskantor G. Harrer birgt die Danziger Stadtbibliothek[3]) ein Passionsoratorium, dessen Musik auf die deutsche Übersetzung der Passion Metastasios geschrieben ist. Ein Instrumentalsatz beginnt. Vom Choral wird nur ein verhältnismäßig schwacher Gebrauch gemacht. Hier zeigt sich die Beliebtheit des dramatischen Textes von Metastasio als eines der Anzeichen für die Reaktion gegen das sentimentalische Passionsoratorium.

Schon bei der Übersicht über die oratorischen Passionen bemerkten wir Werke von C. Ph. E. Bach, von J. H. Rolle und Homilius, die in Widerspruch zu den Theorien des Ramlerkreises stehen. Unter den Passionskantaten und Passionsoratorien nimmt die dramatische Gestaltung wieder zu. In dem Passionsoratorium „Der du voll Blut und Wunden" schuf der Dichter Patzke dem Magdeburger Rolle ein dramatisches Oratorium, in dem neben dem Evangelisten ein Fremdling, ein Blind-Geborener usw. auftritt. Opernhafter Eindruck wird vermieden. Die Dichtung ist mit Chorälen ausgestattet, die den spezifisch deutschen Charakter des Werkes kenntlich machen. Die Melodik folgt, wie immer bei Rolle, den Italienern.

Die Forderung nach Abkehr von der betrachtenden Art und Wiederaufnahme des Dramatischen erhob als einer der wenig Weiterblickenden der Berliner Chr. C. Rolle[4]). Doch merkt man vielen Texten die Unsicherheit des Dichters an, der nicht schlüssig ist, welchem Prinzip er nun folgen soll. In die Dichtung kommt ein Kompromiß hinein, bei dem Metastasios Vorbild starke Berücksichtigung findet. Hier ist zu nennen J. P. A. Schulz mit seinem Passionsoratorium „Christi Tod", von Baggesen gedichtet, und mit seiner Passionskantate „Maria und Johannes". In beiden Stücken fehlt der Choral, eine Neuerung, die auf Hunold und das italienische Vorbild zurückgreift. Doch wird die Einschaltung von Chorälen dem Aufführenden und der örtlichen Tradition überlassen worden sein. Soweit bis jetzt verfolgt werden konnte, ist Choralgebrauch auch in solchen Werken die Regel. Die Passionskantate des J. P. A. Schulz ist eine große Szene. Maria und Johannes unterhalten sich über den Sterbenden. Jesus selbst kommt nicht zu Worte. Reichlich ist der Chor verwandt. Der Böhme Franz Anton Rößler, auch Antonio Rosetti genannt, hat zwei Passionsoratorien hinterlassen, von denen ich den „Sterbenden Jesus" einsehen konnte. Der Zinkernagelsche Text ist solch ein Mittelding zwischen alter und neuer, modischer Form.

---

[1]) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst Bd. IV, S. 283.
[2]) Vgl. Dr. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik. Übersetzung von Eschenburg Leipzig 1769.
[3]) Unter der Signatur Ms. Joh. 216.
[4]) Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Musik. Berlin 1784.

Eine gewisse Dramatik greift Platz. Daneben aber fehlt es nicht an modernen Zügen, wie an Naturschilderungen, die Klopstocks Einfluß verraten. Das, wie gewöhnlich in zwei Teilen aufgeführte, Werk hat in der gedruckten Partitur keinen Gemeindechoral vorgesehen. Choräle wurden in dem Danziger Exemplar durch den Aufführenden eingezeichnet.

Von den zwanziger bis in die sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts hinein treten die dramatischen Werke in den Hintergrund. Das Betrachtende ist schon stärker berücksichtigt und in den Vordergrund getreten in einer Passion des Gottfr. Heinr. Stölzel von 1727. Hier kündigt sich ein Übergang an zu der nächsten Form, der sentimentalischen Betrachtung in der Art des „Seeligen Erwägens" von G. Ph. Telemann. Der Text der Passion Stölzels „Jesus als der für das verlohrene Schäflein Leidende und Sterbende Gute Hirte" hat den Evangelisten, Jesus und Schächer beibehalten und allegorische Figuren wie „Das erschreckte Schäflein", „Das glaubende Schäflein" und „Das Gesetze" hinzugefügt. Er ist „in gebundene und harmonische Zeilen abgefasset" und zwar vom Komponisten. Turbachöre fehlen ganz. Reichlicher wird vom Choral Gebrauch gemacht. Der Hauptwert jedoch ist auf den Sologesang gelegt. Den Evangelisten behält auch die Passionskantate „Sammlet euch getreue Seelen" des Dresdener Organisten und Kantors Fehre von 1748 bei. Auf dramatische Schilderung wird verzichtet. Das Betrachtende steht an erster Stelle. Allegorische Figuren wie „Anima", „Sion", sowie eine große Anzahl von Chorälen sind eingeflochten. Der Wert der Komposition ist dadurch nicht gehoben. Sie hat nur formgeschichtliches Interesse.

Die neue Art, die Leidensgeschichte darzustellen, wird in dem neunteiligen „Seeligen Erwägen" G. Ph. Telemanns vom Jahre 1728 beobachtet.[1]) Das von Kretzschmar den Oratorien,[2]) von Schering den Kantaten[3]) zugezählte Werk ist eine Folge von neun Betrachtungen[4]). In der mir vorliegenden Kopie aus der Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. 21710[5]) sind die Betrachtungen folgendermaßen überschrieben:

1. Vom Abendmahl.
2. Petri Vermessenheit. Bl. 10—17.
3. Der betende und Blut schwitzende Jesus. Bl. 17v bis 23r.
4. Der verklagte und verspeyete Jesus. Bl. 23r—33v.
5. Petri Buße. Bl. 33v—40v.
6. Der blutige Jesus. Bl. 40v—45v.
7. Der gecreutzigte Jesus. Bl. 45v—50r.
8. Der sterbende Jesus. Bl. 50v—56v.
9. Der ins Grab gelegte Jesus. Bl. 56v—60.

Das Stück schließt Chorgesang aus. Jeder Abschnitt ist eine Folge von Rezitativ und Arie, von vierstimmigen Chorälen mit Instrumentalbegleitung durchsetzt. Den Anfang macht ein von Streichern vorgetragenes Andante von 14 Takten, dem sich ein kontrastierender Satz von Oboe, 2 „Chalumeauen", Streichkörper nebst Continuo anschließt. Arien und Rezitativ sind freie Dichtungen. In den Rezitativen des Jesus aber kommt noch das Bibelwort zur Geltung. Unter den Personen fehlen der Evangelist und mit Ausnahme von Jesus (B), Kaiphas (B) und Petrus (T) alle Soliloquenten. Christus tritt als erzählende Person auf. Die Betrachtung übernimmt die allegorische Figur der „Andacht".

Nach den einleitenden Instrumentalsätzen beginnt der Gesang mit dem die Stimmung vorbereitenden Choral „Schmücke dich, o liebe Seele". Dann ergreift Jesus das Wort und nimmt mit dem Adagio „Gute Nacht, ihr meine Lieben" von der Gemeinde Abschied. Darauf setzt die Betrachtung des Leidens ein, die er mit den

---

[1]) Sittard: Geschichte der Musik und des Konzertwesens in Hamburg, S. 66.
[2]) Führer Bd. II 1, S. 56.
[3]) Schering a. a. O., S. 371.
[4]) Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums, S. 360. Dort Teilung der neun Betrachtungen in 3 Abschnitte zu je 3 Betrachtungen. Ist wohl auf eine örtliche Aufführungspraxis zurückzuführen.
[5]) Ergänzt nach dem bei der Berlin. Staatsbibl. Mus. ms. 21702 befindlichen Textbuche.

Worten: „Doch daß ihr möget mein gedenken" beginnt. Im Verlauf der Betrachtung erinnert er an die Einsetzungsworte des Abendmahles „Nehmet, esset". Nun erscheint zum ersten Male die Andacht, die ihrer steten Treue Ausdruck gibt. In der Art setzt sich das Stück fort. Neben der Andacht finden wir als allegorische Figuren noch den „Glauben" und die „Tochter Zion". Das Rezitativ wird secco und accompagnato vorgetragen, die Arien erscheinen fast immer in dreiteiliger Form. Das Orchester stellt mehrfach zur Arienbegleitung konzertierende Instrumente, zur Accompagnatobegleitung Streicher und Continuo. Mit der Choralstrophe „Erscheine mir zum Schilde" schließt das Werk ab.

Diese Komposition, die ganz auf Solisten zugeschnitten ist und nur in den vierstimmig ausgeführten und von der Gemeinde mitgesungenen Chorälen einen Chor benötigt, ist unter Fortfall alles Dramatischen als eine Mischung des italienischen Oratoriums im Hunoldstil mit der Passion von Brockes anzusehen. Sie hat, wie die Brockessche Passion, starke Verbreitung gefunden. Auch hat der Text andere Komponisten zur Vertonung angeregt.[1]) Ursprünglich für Konzertaufführungen gedacht, fand dieses Werk doch in die Kirche Eingang. Telemann schrieb noch ein zweites Werk dieser Art: die „Betrachtung der neunten Stunde am Todestage Jesu" auf den Text des Diakonus Zimmermann.

Diese Art der Betrachtung ist es denn auch, die in die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zahlreich auftretenden Passionskantaten Eingang findet. Wie in dem „Seeligen Erwägen" und der sich daran anschließenden Gruppe die Vertrautheit des Lesers mit dem Inhalt und dem Vorgang der Passionsgeschichte vorausgesetzt wird, so geschieht es auch in der Folgezeit. Ein Zuschauer trägt die Leidensgeschichte vor und läßt uns an den Empfindungen, die bei der Erinnerung an den Tod des Heilandes in ihm aufsteigen, teilnehmen. Bibelwort wird nur noch in Zitaten gebraucht, der Evangelist und die übrigen handelnden Personen fallen fort. In den Chören und Chorälen kommt die anteilnehmende Stellung der Gemeinde zum Ausdruck. Rezitativ, Arien und zum Teil die Chöre sind Äußerungen der Gefühle des berichtenden Zuschauers. Eine klare Schilderung der Begebenheiten findet in den Rezitativen nicht statt. Die ganze Art der Dichtungen ist gewaltsam, künstlich, eitel, heuchlerisch und ungesund. Pietistische Elemente treten in der Sentimentalität des Textes klar heraus.

Diese Dichtungen in Verbindung mit den oben geschilderten Betrachtungen nach Art des „Seeligen Erwägens" waren es, die die liturgische Passion ersticken sollten. Solche Passionskantaten wurden nicht allein im Konzertsaal gepflegt, auch in die Kirche fanden sie ob ihrer Kürze und ihres Stiles, der dem modischen Zeitgeschmack Rechnung trug, Eingang. Nur an wenigen Orten konnte sich die alte figurierte Choralpassion und die oratorische Passion noch halten. Dem Zeitgeschmack kamen diese Passionskantaten dadurch entgegen, daß sie nach dem Schema der italienischen Opernszenen angelegt waren. Auf die musikalische Ausarbeitung wurde bei ihnen (den Kantaten) größerer Wert gelegt als gemeinhin in den Opern. Der sonst opernmäßigen Anlage wurden in der stärkeren Heranziehung der Chöre, in der sorgfältigeren Behandlung des Rezitatives und in der Pflege des Recitativo accompagnato kirchenmusikalische Reiser aufgepfropft.

Die verbreitetste aller Passionskantaten wurde „Der Tod Jesu", von K. W. Ramler gedichtet und von C. H. Graun komponiert. Eine ähnliche Passionsdichtung von J. V. Pietsch ging voran. Die Komposition Grauns erfreute sich der größten Beliebtheit und wurde noch weit ins 19. Jahrhundert hinein in vielen Städten des Reiches Jahr für Jahr in der Karwoche zur Aufführung gebracht. Die Matthäuspassion J. S. Bachs erst drängte das Graunsche Werk zurück.[2]) Neben der Graunschen Vertonung war die G. Ph. Telemanns weit verbreitet. Auch andere Komponisten nahmen Ramlers Text zum Vorwurf, so J. Chr. Fr. Bach und Georg Anton Kreußer,

---

[1]) Kretzschmar, Führer Bd. II 1, S. 57.
[2]) Ebenda S. 104.

„Kurfürstlich-Mainzischer Konzertmeister Ao. 1783." Ramlers Schülerin, die schlesische Dichterin Anna Luise Karsch, folgte den Spuren ihres Lehrers. Sie schrieb den Text der Passionskantate „Der sterbende Jesus", die C. Ph. E. Bach 1769 in Hamburg vertonte. Nach einer Notiz der „Originalpartitur"[1]) sind an der Dichtung auch Prof. Ebeling und, mit einer Arie, Eschenburg beteiligt. Im Ramlerschen Stil ist ferner die Passionskantate „Der sterbende Heiland" von Löwen gedichtet. Vertont hat sie der Fürstl. Mecklenburg-Schwerinsche Kapellmeister Joh. Wilh. Hertel um 1767. Kontrapunktisch gearbeitete Chöre und Pflege des Chorales geben dem Werke einen eigenen Zug. Die Choräle werden auch arienmäßig vertont. So geht die Tenorarie „Wenn sterbend meinen Sinnen die letzte Kraft gebricht" nach der Melodie „Herzlich tut mich verlangen". Instrumentalzwischenspiele in dieser Arie erinnern an die Choralvariation der Kantatenmeister um die Wende des 17. Jahrhunderts. Das die Kantate einleitende Maestoso wirkt wie ein Festmarsch. Dem Ramlerschen Muster folgt „Der Christ am Grabe des Erlösers" von Chr. Ehregott Weinlich, dessen Dichtung der Sekretär Berger verfaßt hat. Dieses ausgedehnte Stück verwendet ausgiebig Choral und schließt mit einem Hallelujachor. In dieselbe Gruppe gehört auch die Passionskantate des Dresdener Kantors und Musikdirektors Gottfr. Aug. Homilius „Wir gingen alle in der Irre". Das wohl durch Telemanns „Tod Jesu" in der Einleitungssinfonie beeinflußte Werk, wo Homilius über den frei bearbeiteten cantus firmus „O Traurigkeit, o Herzeleid" schreibt, hat gute kontrapunktische Chöre. Im übrigen zeigt es die Synkopenmanieren der Neapolitaner. Eine andere Kantate von Homilius hat Buschmann zum Textdichter. Sie ist mit vielen Bibelzitaten durchsetzt. Den Anfang macht der beliebte Choral „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld". Ihm folgt der Chor „Siehe! das ist Gottes Lamm." 1775 wurde durch Hillers Anregung die Partitur der Kantate gedruckt. In der Vorrede wird bemerkt, daß es die zweite gedruckte Partitur nach dem „Tod Jesu" Grauns sei. In England pflege man Partituren zu drucken. In Deutschland dagegen begnüge man sich mit Klavierauszügen. Buschmann folgt im allgemeinen dem Stile Ramlers. Unbekannt ist noch der Verfasser des Textes der Passionskantate des Eisenacher Joh. Ernst Bach von 1764, von der Josef Kromolicki einen Neudruck vorgelegt hat[2]). Zu den fruchtbarsten Passionskomponisten gehört der Magdeburger Joh. Heinrich Rolle, der in den Dichtern Niemeyer und Patzke tatkräftige Helfer fand. Die Dichtungen sind denen Ramlers ähnlich. Von Rolle ist neben seiner Kantate „Der sterbende Jesus", mit dem Choralanfang „Weinet, weinet heilge Tränen", der „Leidende Jesus", mit Patzkes Text: „O meine Seel, ermuntre dich" anfangend, zu nennen. Daneben besitzt die Berliner Staatsbibliothek eine Passionskantate Rolles mit dem Anfangschoral „Du Hoffnung aller Väter, du deines Zions Held"[3]), der im Manuskript der Graunsche Chor „Kommt, laßt uns anbeten" vorangestellt ist. Auch die Zeiten einiger Aufführungen, die vor- und nachmittags anzusetzen sind, sind angegeben, so am 14. 4. 1786, 1788 und 1792 in Potsdam.

Durch Untersuchung des von Georg Michael Telemann hinterlassenen Materials[4]) stellt sich heraus, daß in Riga die betrachtende Art der Passionsaufführungen in der Zeit von 1784 bis 1826 die übliche wird. Oratorische Passionen G. Ph. Telemanns werden zu Betrachtungen umgemodelt, die einer Mischung von „Seeligem Erwägen" und Ramlers Stil entsprechen. Und zwar wird nicht nur das „Seelige Erwägen" aufgeführt[5]), sondern aus den Matthäus-, Markus-, Lukas- und Johannespassionen, den oratorischen Passionen G. Ph. Telemanns, läßt der Enkel den

[1]) Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. P. 337.
[2]) Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 48.
[3]) Mus. Ms. 18727.
[4]) In der Berliner Staatsbibliothek, Musikabteilung.
[5]) G. M. Telemann führt in der Vorerinnerung von Mus. Ms. $\frac{21700}{2}$ (Berl. Staatsbibl.) eine Umarbeitung des Textes durch den Hauptpastor D. Rambach aus Hamburg an, die er 1806 erhält.

ganzen Bibeltext fort und führt bloß die freien dichterischen Einlagen, zu denen vierstimmige Choräle kommen, auf. Chöre finden starke Berücksichtigung, wie die Umarbeitung der Matthäuspassion von 1766 im Jahre 1808 zeigt. Bei den Bearbeitungen der oratorischen Passionen zu Passionsoratorien, die dann unter den Firmenschildern „Betrachtungen über die Leidensgeschichte Jesu Christi" (Passion von 1758) „Oratorium über das Leiden . . ." (Passion von 1761) oder „Gedanken und Empfindungen bei einigen Stellen der vom Evangelisten Matthäus beschriebenen Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu Christi" (Passion von 1762) und „Lieder der Andacht über die vom heiligen Evangelisten Markus beschriebene Leidens- und Sterbensgeschichte des Gottmenschen und Weltheilandes Jesu Christi . . ." auftreten, scheut sich Georg Michael nicht, im Texte, wie in der Musik Veränderungen vorzunehmen. Er teilt die Stücke bis zu 16 Abschnitten auf, faßt diese in zwei Gruppen zusammen und bringt in zwei Gottesdiensten die erste Gruppe am Dienstag und die zweite am Freitag in der Karwoche zum Vortrag. Die Gemeindemitglieder besorgen sich zu den Gottesdiensten gedruckte Textbücher, die Georg Michael herausgibt, in denen jeder Abschnitt, wie im „Seeligen Erwägen", durch eine erläuternde Überschrift eingeleitet wird. In der Zeit nun, in der die Gläubigen die Überschrift eines Abschnittes lesen, erfolgt ein musikalisches Überleiten durch ein Zwischenspiel, das entweder den Rigaer Kantor Telemann oder irgend einen anderen Komponisten zum Verfasser hat. In einem handschriftlichen Zusatz zur Passion von 1758 äußert sich Georg Michael dazu mit folgenden Worten:

„Die Introductionen sind zu dem Ende hinzugefügt, um dem Zuhörer, wenn die biblische Prosa nicht abgesungen wird, Zeit zu lassen, die biblischen Worte, worauf der folgende Satz sich bezieht, im Text vorher durchzusehen, ehe der Sänger die Worte des folgenden Satzes anfängt; wie auch, um den Inhalt der den Worten des Dichters vorhergehenden biblischen Prosa, worauf jene sich beziehen, einigermaßen zu schildern. (Wenn die biblische Prosa mitgesungen wird: so können jene Introductionen wegbleiben; ja sie müssen wegbleiben, wenn der Ausdruck eine unzertrennliche Verbindung der Worte des Dichters mit den vorhergehenden Worten der biblischen Prosa erfordert)" [1]).

Mit der Beibehaltung der allegorischen Figuren hält er es verschieden. Er scheut sich nicht, neue Arien einzulegen und gegen Ende eine Arie zum Duett, des besseren oder aus der Oper her gewöhnten Abschlusses wegen, umzubilden. Mit den Chorälen verfährt er nach Willkür. In einigen Textbüchern, und zwar in den älteren, sind noch die Gesangbuchnummern der Lieder angegeben, die die Mitwirkung der Gemeinde beim Choralgesang beweisen, in späteren nur die Melodie mit der abgedruckten Choralstrophe. In den Orchestersatz fügt er Klarinetten ein, verfährt auch sonst in der Instrumentierung nach Gutdünken. Aufführungen dieser Art lassen sich nachweisen: für die Matthäuspassion von 1758 in den Jahren 1784, 1785, 1800 und 1824, für die Matthäuspassion von 1759 in den Jahren 1791, 1792, 1810 und 1827, für die Lukaspassion von 1760 in den Jahren 1789, 1790 und 1812, für die Johannespassion von 1761 in den Jahren 1776, 1793, 1807, für die Matthäuspassion von 1762 im Jahre 1819, für die Matthäuspassion von 1766 in den Jahren 1808 und 1826 und für die Markuspassion von 1767 in den Jahren 1788, 1794, 1795 und 1816. Das „Seelige Erwägen" hatte schon auf die im gleichen Jahre komponierte Lukaspassion von 1728 etwas abgefärbt. Die Teilung dort in 5 Abschnitte mit moralisierender Tendenz und der Hinweis aufs alte Testament hat einen Anklang an das oben genannte Passionsoratorium, da die Wirkung des Dramatischen stark beeinträchtigt und ein betrachtender Zug hineingetragen wird. Da wir nun einmal bei der Erörterung solcher Mißgeburten angekommen sind, so sei die Krone aller dem Leser nicht vorenthalten. Dieses Stück ist eine Passionsmusik vom Jahre 1803, von G. M. Telemann nach Art eines Pasticcio in Riga zusammengestellt und 1804 aufgeführt. Telemann selbst möge den Aufbau seines Werkes schildern:

[1]) Vgl. dazu ferner das Notabene in der 1. Violinstimme der Johannes-Passion G. Ph. Telemanns von 1757, Staatsbibliothek Berlin, Rigaer Sammlung Mus. Ms. 21702 von der Hand G. M. Telemanns.

„Passions-Musik. a. 1804 aufgeführt.
Diese Musik besteht
1) größtentheils aus dem Wechselgesang der Mirjam und Debora, (aus dem 10ten Gesange der Klopstockischen Messiade), in Musik gesetzt von J. H. Knecht."
Diesen Klavier-Satz hat G. M. Telemann für Orchester bearbeitet, die Singstimme stellenweis abgeändert, Choräle eingelegt und die Arien „Wirst du seine Mutter" und „Still in ihrem Laufe", der vorangehenden Choräle wegen, mit Vorspielen versehen. Um „das Duodramatische und Weibliche (Femininische) des Textes" zu verbergen, hat Telemann auch Textveränderungen vorgenommen.
2) „aus der Cavate im Ramlerschen Tod Jesu: „Es steigen Seraphim von allen Seiten nieder etc., vom Hamburgischen Kapellmeister, G. Phil. Telemann, in Musik gesetzt.
u. 3) aus dem Chor im Tod Abels: Ihr Rosen, blüht etc. von Rolle komponiert, worin ebenfalls ein paar Worte haben verändert werden müssen. — — —
Übrigens habe ich
1) die Ouvertüre aus den Ritornellen einer Arie im Haydenschen Stabat mater, nach dem Hillerschen Klavier-Auszuge desselben, entlehnt, und in die gegenwärtige Form gebracht; und
2) Choräle hinzugefügt. Die Worte derselben sind, zum Theil etwas abgeändert, aus dem Rigischen Gesangbuche genommen; die Harmonie zu denselben aber ist von mir, Georg Michael Telemann, Cantor u. Musik-Director in Riga. A. 1803[1])."

So weit entartete die Passion durch das Eindringen oratorischer Elemente. Diese verleiteten die Passion, die Blicke auf das benachbarte Oratorium und die Oper zu lenken und die dort gebräuchlichen Sitten anzunehmen. Die Nachahmung italienischer Untugenden fand damit Eingang. Um 1800 kommt G. M. Telemann davon ab, in den Dacapo Arien den ersten Teil zu wiederholen. So wurde auch dieser an und für sich zweckmäßigen Form der Garaus gemacht. Was übrig blieb, war nichts Halbes und nichts Ganzes mehr. Schaut man die Texte an, dann soll man es nicht für möglich halten, daß im Zeitalter Schillers und Goethes sich ein Publikum solche Sentimentalitäten vorsetzen ließ.

Ein in seiner betrachtenden Art an das „Seelige Erwägen" erinnerndes Stück ist „Die Feyer der Christen auf Golgatha" von dem Thomaskantor J. G. Schicht mit dem Texte C. H. Rosts. Doch hat Schicht neben Rezitativ und Arien auch Chöre, Choräle aber fehlen.

Kretzschmar erwähnt noch, daß man auch in einigen dieser Oratorien Teile des Textes, die sich den musikalischen Mitteln nicht anpassen wollten, zu sprechen pflegte. Auf diese Weise seien Passionsmusiken mit verbindendem Text entstanden.[2]) In einem Aufsatz vom Jahre 1806, dessen Verfasser die Instrumentalmusik bei der Kirchenmusik nicht missen will, heißt es z. B.

„Von den Recitativen aber, welche die Abwechselung befördern und zur Arie oder zum Chor vorbereiten sollen, hat man in neuerer Zeit verlangt, daß sie ohne alle Begleitung bloß vom Chor herab gesprochen oder vielmehr deklamiert werden sollen."[3])

Der Verfasser zweifelt aber an der guten Wirkung dieses Vorschlages.

Eine Zusammenstellung des in diesem Kapitel Behandelten ergibt, abgesehen von den Passionskompositionen im Stile der oratorischen Passionen, der vorbachischen Kirchenkantate oder der italienischen Solokantate, im 18. Jahrhundert eine Unterscheidung folgender sechs Schichten:

1. Die Passion im theatralischen Stile der italienischen Oratorien, wie bei Hunold-Keiser. Die Leidensgeschichte ist reimweise abgefaßt. Evangelist und Choräle fehlen. Allegorische Figuren sind eingestreut.
2. Aus einer Mischung dieser Form mit der oratorischen Passion geht die Brockessche Passion hervor. Die reimweise Abfassung der Leidensgeschichte nach italienischer Art wird beibehalten (auch in den folgenden Schichten), Evangelist und Choral aber werden wieder eingeführt. Allegorie tritt stark hervor.

---

[1]) Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. 21694.
[2]) Kretzschmar, Führer Bd. II 1, S. 57.
[3]) Wagnitz, Liturgisches Journal, Jg. 1806. Bd. V, S. 410.

3. Aus der Verknüpfung der Brockesschen Passion mit der italienischen Oratorienform Hunolds entsteht unter Fortfall des Dramatischen ein neues Gebilde in dem „Seeligen Erwägen" Telemanns. Gemeinsam ist der Reim. Evangelist und Chöre fehlen, wie bei Hunold. Allegorie und Choräle, die letzteren vierstimmig, werden aus der Brockespassion übernommen; (denn bei Hunold tritt die Allegorie mehr in den Hintergrund.)

4. Die Kreuzung des „Seeligen Erwägens" mit der Passion von Brockes führt zur Passionskantate im Stile Ramlers. Gemeinsam ist freie Dichtung. Aus dem „Seeligen Erwägen" stammt das betrachtende Element unter Fortfall des Evangelisten. Von Brockes wird der Chorgesang und die lebhafte Schilderung der Begebenheiten übernommen. Neu ist das Fehlen allegorischer Figuren.

5. Aus einer weiteren Mischung von Punkt 3 und 4 ergeben sich die Betrachtungen in der Art des Rigaer Kantors Georg Michael Telemann. Die Betrachtung in mehreren Abschnitten geht auf das „Seelige Erwägen", die Chöre, die Ensembles, sowie das Vermeiden der Allegorie auf Ramler zurück.

6. Die betrachtenden Formen lösen eine Reaktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Diese betont wieder das Dramatische und lehnt sich sowohl an die oratorische Passion und an Brockes, als auch an Metastasio an. Kompositionen dieser Art reichen bis weit in das 19. Jahrhundert hinein.

Nach der Ansicht von Rochlitz schlugen die Passionskompositionen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts folgende Wege ein: Baumgartens ästhetische Schriften und die Übersetzungen der Ästhetik des Batteux durch Schlegel und Ramler machten der oratorischen Passion ein Ende. Die deutschen Musikdirektoren, darunter auch Doles, legten die Form Seb. Bachs beiseite und griffen zu der des Todes Jesu von Ramler. Diese Gattung wurde im nördlichen Deutschland überall herrschend. Beispiele bieten Seyfert in Augsburg, Schweitzer in Gotha, Wolf in Weimar, Rolle in Magdeburg u. a. Eine gewisse Kühle, die durch das Ganze zog, lenkte die Blicke auf das dramatische italienische Oratorium Zenos und Metastasios. So treffen wir nun wieder auf dramatische deutsche Passionen „und seitdem läßt man die Werke dieser Gattung mit denen der vorhergehenden, soviel ich weiß, überall wechseln: Überall nämlich, wo man überhaupt noch Passionsoratorien in Kirchen und Konzertsälen hören mag und mithin die Anordner beider Anstalten sie noch zur Aufführung bringen können und dürfen."[1])

3.

Der eigentliche Verfall der Kirchenmusik und der Pflege der Passionsaufführungen in der stillen Woche ist spätestens um die Mitte des 18. Jahrhunderts anzusetzen. Die Gründe, die zu diesem Niedergang, zu dem Bankrott der Kirchenmusik geführt haben, sind verschiedenartiger Natur. Ein Grund ist die schlechte wirtschaftliche Lage, deren Ursache wohl in den Kriegen zu suchen ist. „Es war nur noch eine Frage der Zeit", schreibt Rauschning, „daß die Kapelle[2]) einging, daß sie, wie an St. Katherinen, abgeschafft wurde. Schlechte Vermögensverhältnisse, die durch den Krieg eintraten, bildeten den äußeren Anlaß zur Abschaffung der noch aus Tradition gehaltenen Kapelle." So konnte 1782 in Lübeck eine Passionsmusik nicht zur Aufführung gebracht werden, „weil es an Sängern fehlte und kein Fond vorhanden war, welche zu verschreiben. . ."[3]) Durch öffentliche Drangsale geriet auch 1810 die Kirchenmusik in Hamburg in Verfall. „Das Musik-Chor" hatte sich so gut wie aufgelöst. Durch die Wegnahme der Pfarrkirchen 1814 hörte die Musik ganz auf, denn der Gottesdienst wurde in dieser Zeit in

[1]) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, Bd. IV, S. 284—287.
[2]) der Johanneskirche in Danzig.
[3]) Karl Stiehl, Musikgeschichte Lübecks S. 35.

engen Lokalen abgehalten.[1]) Doch scheinen die Passionsmusiken in Hamburg der übrigen Kirchenmusik vorgezogen worden zu sein; denn „gerade diese Musiken wurden auch bey uns noch in der neuesten Zeit, da unser Sängerchor schon merklich verloren hatte, selbst von unmusikalischen Leuten mit unverkennbarem Wohlgefallen gehört.“[2])

Ein anderer Grund war die veränderte Stellungnahme des Volkes zur Kirche. Durch die Spaltungen innerhalb des Protestantismus war schon im 17. Jahrhundert das objektive, kirchliche Gesamtbewußtsein untergegangen.[3]) Der Rationalismus des 18. Jahrhunderts hatte die kritische Stellung des Einzelnen zum Kirchenglauben und den religiösen Problemen noch verschärft. Das kam in den Städten, den Pflegestätten der Kirchenmusik, stärker zum Ausdruck, als in den Landgemeinden, in denen der Unterschied des Bildungsgrades nicht so hervortrat.

Der Verfall der Kirchenmusik ging Hand in Hand mit dem des Kirchenglaubens. Das zeigen die Reorganisationsbestrebungen im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Gegen das „Zuviel“ an Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts tritt jetzt das Extrem auf. Man kann die Liturgie nicht einfach genug anordnen. Die Orthodoxie versucht, den Gottesdienst alles Sinnlichen, Rührenden zu entkleiden und glaubt die verlorenen Schafe durch zielbewußtere Predigten wiederzugewinnen. Doch wird ihr schon von Zeitgenossen entgegengehalten, daß sich ein öffentlicher Gottesdienst wohl ohne Predigt denken läßt, daß es aber Gottesdienste ohne Gebet und Gesang nicht gebe. Und wenn es deren gäbe, so würden sie doch nicht als Gottesdienste betrachtet werden können; denn das Anhören eines religiösen Vortrages bedeute noch keinen gottesdienstlichen Akt.[4])

Das Verlassen des liturgischen Bodens durch Einführung oratorischer Elemente in den Gottesdienst und besonders die Auswüchse, die das Oratorische textlich, wie musikalisch zeitigte, wurden für Geistlichkeit und Gemeinde der Stein des Anstoßes. Und mit Recht. Doch geriet der um 1800 reformierende Klerus auf Abwege, da ihm in Unkenntnis der Entwickelung der Liturgie und der Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts die Handhaben einer vernünftigen Reform fehlten. Dazu kamen die Einseitigkeit und Weltfremdheit der Geistlichen, die, statt zu einer Annäherung zwischen Volk und Kirche, zu immer weiterer Trennung zwischen beiden führte.

Dem freieren und offeneren religiösen Sinn und dem modischen Geschmack des Publikums lagen die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzenden öffentlichen Konzerte mit ihren Oratorienaufführungen näher, als die gleichzeitigen Kirchenmusiken. Und obwohl die Kirche den Passionskantaten und Passionsoratorien Eingang gewährte, konnte sie ihr Publikum nicht befriedigen.[5]) Aus Lübeck berichtet Stiehl, daß in der Marienkirche neben den Passionsmusiken später größere Werke, wie Pergolesi's „Stabat mater“, Telemanns „Seeliges Erwägen“ u. a. aufgeführt wurden, und daß daneben im Jahre 1768 das heute noch bestehende Karfreitagskonzert trat.[6]) Von Hamburg wissen wir durch Sittard, von Danzig durch Rauschning, von Straßburg durch Lobstein von Oratorienaufführungen, die die Kirchenmusik mehr und mehr zurückdrängten. Vom Liturgischen, wo die Kirche Eigenes bieten konnte, hatte sich die Passion entfernt. Dadurch, daß das Gotteshaus seine Tore der außerliturgischen Musik öffnete, hatte es sich in einen Wettstreit mit dem Konzertsaal eingelassen, in dem es unterlag.

Der kirchliche Sinn ernsthafter Leute richtete sich einesteils gegen die Texte. War Pastor Büsing gegen das Fortlassen des Evangelisten in der Hunoldpassion aufgetreten, so kämpft Scheibe[7]) gegen die Schundliteratur in geistlichen Kantatentexten.

[1]) Vgl. Über das Bedürfnis einer verbesserten Einrichtung des Gottesdienstes in den protestantischen Kirchen . . . Hamburg 1815, S. 52.

[2]) Ebenda S. 63.

[3]) Carl Josias Bunsen, Die heilige Leidensgeschichte und die stille Woche. Hamburg 1841, S. XII.

[4]) Über das Bedürfnis usw. Hamburg 1815, S. 7 . . .

[5]) Scheibe berichtet im Kritischen Musicus von 1737, S. 160, daß man anstelle der ordentlichen Kirchenkantate Oratorien, besonders nach der „poetischen Art“, eingeführt habe.

[6]) Vgl. Stiehl a. a. O., S. 32. [7]) Vgl. Kritischer Musikus 1737, S. 134.

„Wir müssen auch sehr oft solche Kantaten in die Music setzen, da eine üble und schlüpfrige Einrichtung uns zu unanständigen Ausschweifungen bey nahe zwinget. Wenn uns zum Exempel ein Chor der Saufbrüder des reichen Mannes, ein Chor der Teufel, der Hurer, der Gotteslästerer . . . vorgeleget wird."

Die Orthodoxie achtet daneben besonders auf die Rechtgläubigkeit der Texte. Schon 1695 heißt es in der Vorrede des „Neu Vielvermehrten Rigischen Gesangbuches":

„denn darauf ist zuförderst / . . . / zu sehen: es soll billig kein verdächtiges Wort darinnen (in den Chorälen) gefunden werden. Denn wie leicht kann dadurch zu was ärgers Anlaß gegeben werden."

So bekommt der Hamburger Musik-Chordirektor Chr. Fr. Gottl. Schwenke vom Magistrat der Stadt einen Verweis, weil er einen Passionstext komponiert hat, in dem die Mutter Jesu angerufen wird. Ihm wird aufgetragen, sich nicht bloß um die Noten, sondern auch um die Texte zu kümmern, die vor der Kirchtüre verkauft werden und zur häuslichen Erbauung des gemeinen Mannes dienen sollen.[1]) Man stößt sich daran, daß in den Passionen Christus redend auftritt und lehnt auch aus diesem Grunde die alte dramatische Fassung der Leidensgeschichte ab.[2]) „Die noch in vielen protestantischen Ländern übliche dramatische Vorstellung" wird als Mißbrauch empfunden.[3]) Diese Art, mit eingestreuten Strophen aus alten Liedern, „nicht immer in der besten Auswahl", von den Predigern, Schullehrern und einigen Chorschülern mit verteilten Rollen vorgetragen (nach dem Halleschen Gesangbuch), wird eine Gewohnheit genannt, „die doch nicht mehr mit unserer jetzigen Denkungsart übereinstimmt und die lehrreiche (!) Geschichte herabwürdigt."[4]) Hierbei kommt die Betonung der didaktischen Tendenz des Gottesdienstes, gegen die oben schon Stellung genommen ist, klar zum Ausdruck. Noch ein anderer Geistlicher erklärt es überhaupt für einen sonderbaren Gedanken, eine Geschichte singen zu lassen.[5]) Der Gesang der Responsorien beim Gottesdienste scheint dem Verfasser dieses Aufsatzes aber doch wohl nicht zu stören! Gegen das dramatische Singen der Passion wurden Konsistorien und der König mobil gemacht, und Dekrete gegen diese alte liturgische Form waren die Folge. Friedrich Wilhelm III. verordnete 1803 die Abstellung des dramatischen Passionsgesanges in einem Reskript an den Konsistorialrat Senff, gültig für Halle und einige der angrenzenden Dörfer. Denn der Gebrauch sei der Zeit nicht mehr angemessen und wahre Erbauung zu stiften nicht mehr geeignet.[6]) Trotz des Befehles suchte man in manchen Gemeinden, die an der althergebrachten figurierten Choralpassion hingen, die Befolgung des Verbotes zu umgehen. Manche Gemeinden, die den Passionsgesang abgeschafft hatten, führten ihn wieder ein. Das war in Schmalkalden der Fall, wo der Gesang gegen 1800 aufhörte und auf Wunsch von Kirchen- und Stadtbehörden wieder eingerichtet wurde. Leider ging diese Feier dann doch 1825 ein.[7])

Die figurierte Choralpassion ging zu Grunde an der oratorischen Passion. Die oratorische Passion wieder starb an der Entfremdung mit der Liturgie. Dieses liegt zum Teil an der Beschaffenheit der Texte, „die in demselben Maße an Tiefe und Innigkeit der Empfindung", an dichterischem Schwung und Feuer verloren, „in welchem einerseits der Rationalismus in die Theologie Eingang fand und in ihr die Sittenlehre sich der Glaubenslehre vordrängte, und anderseits die größten Dichter und selbst die allermeisten mittleren Talente sich der Pflege der religiösen Poesie entzogen."[8])

Wenn man für den Niedergang der Kirchenmusik die Dichter mit verantwortlich machen muß, so ruht die Hauptschuld doch auf den Musikern. Im Jahre 1604

[1]) Wagnitz: Liturgisches Journal, Bd. II, S. 62.
[2]) Sittard, Geschichte der Musik und des Konzertwesens in Hamburg, S. 48.
[3]) Wagnitz Bd. I, S. 312.
[4]) Vgl. Journal für Prediger Bd. 20, Stück 2, S. 125.
[5]) Ebenda 1785, Bd. 17, S. 286.
[6]) Wagnitz, Liturgisches Journal Bd. 4, S. 79.
[7]) Schmieder im Schulprogramm des Gymnasiums zu Schleusingen 1886, S. V.
[8]) Koberstein, Deutsche Nationalliteratur Bd. 5, S. 268.

schon wandte sich Franz Algermann in seinem Gesangbuche „Himlische Cantorey / das ist / der Psalter Davids . . ." mit folgenden mahnenden Worten an die Komponisten:

„Kunst wil es allezeit nicht außmachen / sonderlich wann man für Gott zu schaffen hat . . . Wo nicht feine ernsthaffte Motetten und hertzrürende bewegliche Psalmen und Gesenge / sondern leichtfertiglich einher hüpffende Stücke und Lieder auff Chor und Orgeln gesungen / und mit frembden Welschen Buhlensprüngen und Ticktacken / oder wunderlichen Fugen / als wans zum Tantz gienge / gespielet werden / da kan nicht allein keine andacht folgen / sondern muß auch noch wol damit ein eckel für der lieblichen und herrlichen Musica in die anwesenden hertzen hineingeschoben und gepfropfet werden."

Und Algermann hat Recht behalten. Salzmann[1]) erklärt in einem Beitrag zur Verbesserung der Kirchenmusik, daß diese der Reformation am meisten bedürftig sei. Er tadelt opernmäßige Vorspiele, ermüdende Länge, den oft lächerlichen Inhalt der Gesänge, die bis zum Ekel getriebenen Wiederholungen (gegen die Dacapoarien gerichtet), die dem Publikum um 1750 nach Ruetz' Zeugnis schon langweilig werden, sodaß man um 1800 das Dacapo einfach ausläßt) und den seltsamen Kontrast zwischen dem Inhalt derselben und dem Inhalt der Predigt. Ein weiterer Zeuge aus derselben Zeit[2]) spricht von einem großen Verfall der Kirchenmusik in den meisten deutschen Städten. Sie „kützelt" zwar noch die durch Opernmusik verwöhnten und verzärtelten Ohren und ergötzt die äußeren Sinne, bewirkt aber keine Andacht mehr. Aus diesem Grunde hätten sich bereits viele Städte zur Abschaffung der Kirchenmusik entschlossen. Man sänge höchstens noch vierstimmige Choräle, Motetten, Hymnen und Arien unter Begleitung der Orgel und blasender (!) Instrumente.

Solche Klagen gegen die Kirchenmusik tauchen auch 1720 in Danzig auf, wo die Kirchenväter erklären: es komme nicht darauf an, daß

„das ein oder das andere delicate Ohr mit einer vermuhteten, und wie man vorgiebt, a la mode eingerichteten Musique vergnüget, sondern vornehmlich darauf zu sehen ist, daß die gantze Gemeine, welche znm Gottesdienst, und nicht zu eitelen galanterien, als welche an einen anderen ort hingehören, zusammen kommet mit deutlicher accompagnierung bey ihrer Sing-Andacht zu Gott aufgemuntert werde." (Nach Rauschning).

Ähnliches stößt uns 1732 bei Christian Gerber, Pfarrer in Lockwitz, auf. Er bedauert, daß die Musik oft gar so weltlich und lustig klinge, „daß sich solche Musik besser auf einem Tantz-Boden oder in eine Opera" schicke, als zum Gottesdienst. „Am allerwenigsten will sich die Music nach vieler frommen Hertzen Meinung zur Passion, wenn solche gesungen wird / schicken." Daß Gerber, dessen Urteile über Musik wegen seiner feindlichen Stellung mit Vorbehalt aufzunehmen sind, nicht ganz unrecht hat, zeigt Scheibes Auslassung[3]).

„Man hält sich ferner mit den künstlichsten und weitläufigsten Manieren in der Kirche ebenso lange als auf dem Theater auf. Man machet sogar ebenso lange und weither gesuchte Cadenzen / wenn man in der Kirche singet und spielet, als man, auch nur mit der größten Freyheit, in theatralischen Music anbringen kann."

An anderer Stelle[4]) kämpft er gegen „die Üppigkeit und ein schwärmerisches Lärmen, das man von den Italienern gelernet hat", im Gotteshause. Er bestätigt das Eindringen von tanzmäßigem und hüpfendem Wesen in die Kirchenmusik, eine Art, die sich hier nicht schicke.

Lassen wir nach dem Pfarrer und dem Musiker einen Dichter zu Worte kommen. Gottsched äußert sich folgendermaßen[5]):

„Wir leben aber itzo gewiß zu einer Zeit, da die Musikmeister außer ihren Noten und Künsteleyen wenig oder nichts verstehen, und also nach der Poesie nichts fragen; ob sie durch ihre Noten erhoben oder verhunzt wird. Daher kömmt es, daß das Natürliche

---

[1]) Hermes, Fischer, Salzmann: Beiträge zur Verbesserung des öffentl. Gottesdienstes. Leipzig 1786, Bd. I., 2. T. S. 244.

[2]) Joh. Hinrich Pratje, Liturgisches Archiv Stade 1785, Fach 5, S. 266.

[3]) Scheibe: Kritischer Musikus 1737, S. 92.

[4]) ebenda S. 135.

[5]) Versuch einer kritischen Dichtkunst. IV. Aufl. 1751, S. 726.

im Singen, gegen das vorige Jahrhundert zu rechnen. so sehr verlohren geht, da bloß das Ohr, durch unendlich viel gebrochene Töne gekützelt, das Herz aber gar nicht mehr gerührt wird."

Man muß aber Gottsched entgegenhalten, daß die Poesien der Dichter kaum ein höheres Niveau erklimmen. Dieselben Vorwürfe gegen die Kirchenmusik finden sich bei Caspar Ruetz 1752[1]), einem Lübecker Musiker. Er sucht zwar die Angriffe gegen die Kirchenmusik zu widerlegen, die sich

1. gegen die welsche Herkunft der modischen Kunst,
2. gegen das Stilleschweigen (!) der Gemeinde,
3. gegen die allzu große Stärke des Schalles und die Mannigfaltigkeit der Instrumente und
4. gegen die allzukünstliche Setzart und Ausführung richten, „da einer den anderen jagt und es immer besser machen will als der andere, dadurch der Text undeutlich gemacht wird, und es manchmal so munter und lustig gehet, daß es sich besser im Kriege, auf dem Tantz-Boden, oder auf dem Schauplatze schicket."

Doch gelingt ihm die Verteidigung eigentlich nur im dritten Punkt. Schwerwiegend ist auch der zweite Vorwurf, der in Lübeck auf Choralvortrag, allein durch den Chor, hindeutet. Sagt Ruetz auf Seite 18, daß die Gemeinde noch immer das Recht des Einstimmens habe, und daß dieses nur erwünscht sei, so deutet der Vorwurf doch auf eine Verflüchtigung des Gemeinsinns hin, wie Spitta[2]) meint, da mittlerweile die Gemeinde zu bequem geworden war, den Mund zum Singen aufzutun. Sie ließ sich lieber die Choräle vom vierstimmigen Chor vorsingen. Es wird später auch Klage geführt über das allzuviele Singen und öftere Wiederholen derselben Lieder. Die Danziger Praxis, die ihre Passionen mit 34 Chorälen zu bedenken pflegt, zeigt deutlich, daß der erste Vorwurf des Zuvielen seine Berechtigung hat. Daß solch massenhafter Choralgesang zu viel war, abstumpfend und gleichgültig machen mußte, ist augenscheinlich[3]). In Eisenschmidts „Geschichte der vornehmsten Kirchengebräuche der Protestanten" (Leipzig 1795) wird zum ersten Punkte Stellung genommen[4]), nachdem die zeitgenössischen Komponisten einige bittere Worte wegen ihres eitlen Geschmackes zu hören bekommen haben. Sie werden Meistern, wie Vulpius, Praetorius, Schein, Hammerschmidt u. a. gegenübergestellt, mit dem Erfolge, daß den Zeitgenossen der Ruhm zukommt, durch ihren musikalischen Luxus die Kirchenmusik um ihren ehrwürdigen Charakter gebracht zu haben.

An dieser Stelle werden auch von den Ausführenden die Chorschüler und die Kurrenden einer scharfen Kritik unterzogen, denen Verhunzen und Verderben des Choralgesanges zur Last gelegt wird. Über schlechten Gesang der Kurrende wird auch noch an anderer Stelle geklagt. Der Schreiber dieser Notiz faßt die Aufgabe der Kurrende so auf, als komme es ihr zu, die Gemeinde im Singen zu leiten und das Schnellsingen (!) zu verhindern. Er spricht von „unmäßigem, unsinnigem Geschrey und Gebrülle", womit sie auch den Choral auf den Straßen und vor den Türen verhunzen[5]). Über Kurrendengesang kommen auch Klagen aus Hamburg[6]). Wenig Gutes weiß ebenfalls Eisenschmidt von den Chorschülern zu berichten[7]). Nachdem er zuerst von rasenden und tobenden Organisten gesprochen hat, die mit seltsamen Bässen den Gesang begleiten, die Sätze spielen, „die dem Trinckgesang oder dem englischen Tanze, dem Theater und der Oper entlehnt sind", und diese unter den Choral mischen, die durch willkürliche Bizarrerien oder durch ekelhaften Singsang der Oper die Singenden außer allen Ton und den Kenner zur Verzweiflung bringen, erzählt er vom Operngesang der Chorschüler in der Kirche. In einer Stadt, in der die „Zauberflöte" mehrmals gegeben worden war, will er Arien aus dieser Oper auf

1) Widerlegte Vorurteile v. d. Beschaffenheit d. heutigen Kirchenmusik S. 3.
2) J. S. Bach, Bd. II. S. 319.
3) Joh. Hinr. Pratje: Liturgisches Archiv Stade 1785, S. 153.
4) S. 420.
5) Ebenda S. 12.
6) Vgl. Über das Bedürfnis einer verbesserten Einrichtung des Gottesdienstes in den protestantischen Kirchen mit besonderer Hinsicht auf Hamburg 1815, S. 69.
7) Vgl. Eisenschmidt, a. a. O. S. 421.

der Orgel im Gottesdienste gehört haben und nachgeahmte Arien der Chorschüler, mit denen sie das Ohr der Opernlustigen zu schmeicheln suchten. Gegen die Organisten und ihr Spiel richten sich um 1800 ebenfalls vielfache Angriffe. Um diese Zeit machten sich die Orgelvirtuosen breit, die mit romantisch-programmatischer Musik, mit dem Spielen musikalischer Gemälde die Länder bereisten. Einer der hervorragendsten und bekanntesten Musiker dieses Schlages war der Abt Vogler, dem wir 1788/89 auch in Danzig begegnen. Rauschning[1]) führt verschiedene Programme an. Vogler folgen darin in den Jahren 1797/1801 der Danziger Organist der Barbarakirche Trautte, später auch der Organist an St. Johann F. W. Ewert. (1818).

Diese Art zu musizieren, hat auch auf viele Organisten abgefärbt. Sie konnten es nicht lassen, während des Gottesdienstes diese programmatischen Züge in die Begleitung hineinzubringen. So wird denn das Konsistorium gegen die Organisten aufgeboten, um mit einem Verbot der geschilderten Mode zu steuern. In einer Beschwerde[2]) heißt es:

„Das Consistorium jedes Landes sollte doch billig allen Organisten und Schulmeistern mit Nachdruck verbieten, niemals während des Gottesdienstes mit ihrer Kunst pralen zu dürfen, weil gewöhnlich der Kenner der Musik, sowie der Unkenner von der Andacht und dem Gesange ab, und zum Figuriren der Orgel und auf der Orgel hingezogen wird. Und dies wäre um so nöthiger, da seit einiger Zeit das Spielen nach dem Texte, wie man es nennet, so sehr Mode geworden ist. Man sieht gewöhnlich die Organisten, wenn sich z. B. das Wort Donner in einem Gesange blicken läßt, in seiner ganzen Geschäftigkeit. In einem Augenblick werden alle Register der Orgel herausgerissen, mit der rechten Hand wird geblitzet und mit der linken und den Füßen so fürchterlich gedonnert, daß man entweder fürchten oder lachen gemacht wird. Und oft fügt sichs, daß in der nämlichen Strophe noch die Worte heiterer Himmel oder Freude folgen, sogleich wird auch ein Stück aus einem schwäbischen Tanze frisch abgeorgelt, um den Herzen der Sänger, wie man vorgiebt, den Begriff dieser Worte in seiner ganzen Stärke fühlbar zu machen. Ebenso unschicklich sind die Ausweichungen und Änderungen der Fundamentalstimme, wo der Orgelspieler seine Geschicklichkeit im Generalbaß öffentlich an den Tag legen will, welches oft soweit getrieben wird, daß der Vorsänger mit aller Anstrengung die Melodie des Liedes nicht erhalten kann."

Die gleichen Vorwürfe werden von anderen Seiten erhoben. Die gewöhnlichen Spieler sollen sich danach ein festes Repertoir zugelegt haben und wahllos daraus das eine oder andere „ableiern". Auf einen englischen Tanz, eine Opernarie oder ein Vogelfängerlied soll es ihnen nicht angekommen sein.[3]) In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird aus Danzig über den Rückgang des Könnens der Organisten an St. Petri Klage geführt. In diesem Aktenstück erklärt der Verfasser, daß nicht mehr jeder Organist fähig sei, ein gutes, auf Regeln der Tonkunst und Harmonie gegründetes Präludium hervorzubringen[4]). Im allgemeinen haben wir in jener Zeit mit einem Niedergang der Orgelkunst bei den Organisten zu rechnen. Nur einzelne erheben sich aus der früher so gut durchgebildeten Organistenschar und schreiten bis zu virtuosen Leistungen fort.

Ist bei diesen auf technischem Gebiete ein Weiterarbeiten festzustellen, und ist an ihrem musikalisch-ästhetischen Empfinden und an ihrem musikalischen Geschmack auch vieles auszusetzen, so zeigen sich bei den Kantoren, den ehemaligen Schöpfern und Leitern der Kirchenmusik noch weit größere Schäden. Der Kantor, dem es sonst oblag, mit eigenen Kompositionen den Gottesdienst zu versorgen, war heruntergekommen. Er konnte nicht mehr komponieren, sondern mußte die Musik fremder Musiker zur Aufführung bringen. Darin kommt schon der Tiefstand der musikalischen Bildung der Kantoren aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zum Vorschein. Zeitgenössische Notizen besagen, daß die aufgeführten Kantaten größtenteils sehr alt und bloß leere Einfassungen der evangelischen oder epistolischen Texte seien. Die Musik wird von

---

[1]) Im Ms.

[2]) Hermes, Fischer, Salzmann: Beiträge zur Verbesserung des öffentl. Gottesdienstes Bd. II, S. 219 Anmerkung. J. M. Bechstein bei der Beschreibung des Rekanischen Gottesdienstes.

[3]) Wagnitz, a. a. O., Bd. VI, S. 139. [4]) Nach Rauschning.

Kunst- und Stadtpfeifern handwerksmäßig bearbeitet[1]). „Hie und da wird gehackt, getrommetel und gepfiffen, daß einem grauet und banget, und die Sänger schreyen, daß einem jammert.“ Aus Danzig berichtet Rauschning, daß an der Barbaraschule der Rektor für den unmusikalischen Kantor dirigiert. Durch Ratsverordnung müssen Kapellmeister und Kantoren zur Abhaltung der Singestunden am Gymnasium und den übrigen Schulen ermahnt werden. Diese Degenerierung der einst so hochstehenden Kantoren scheint um 1800 ziemlich allgemein zu sein. Der Niedergang der Kirchenmusik wird denn auch in dem Mangel an guten, musikverständigen Kantoren gesehen, in dem Fehlen von durchgebildeten Organisten und Schulmeistern und der Vernachlässigung oder gänzlichen Verabsäumung eines zweckmäßigen Unterrichts der Schuljugend in der Musik[2]). Rauschning bestätigt diese Momente in seiner Musikgeschichte von Danzig. Der Verfasser der oben wiedergegebenen Notiz macht aber sogleich einen Unterschied zwischen Norddeutschland, Sachsen und der Pfalz. In Obersachsen verlange man von einem Organisten theoretische Kenntnisse, gutes Choralspiel und guten Gesang. Seitdem man gegen 1770 in der Kurpfalz das Voglersche Lehrbuch der Tonkunst[3]) eingeführt habe, sei eine Aufwärtsbewegung zu verspüren.

Beschwerden über zu lange und zu starke Musik, die bereits gegen Caspar Ruetz, den Lübecker Kantor, vorgebracht worden waren, treffen wir auch schon früher bei Christian Gerber an[4]). Sie finden sich auch noch um 1800. Dort wird gegen die lärmenden Trompeten und Pauken zu Felde gezogen, die die Verständlichkeit des Textes hindern sollen[5]). Der Verfasser der Bemerkung, ein der Musik ausnahmsweise freundlich gegenüberstehender Geistlicher, meint aber, daß dieses Übel durch richtige Aufstellung zu mildern sei. Er wünscht wieder eine Kirchenmusik, zu der sowohl Vokal- wie Instrumentalmusik gehöre. An anderer Stelle[6]) bekommt die zu laut begleitende Orgel eins ab, die den ganzen Instrumentalkörper zudecke. Unschicklich wird das Einstimmen zum Chorton, das Probieren bei Hörnern und Trompeten mit den Satzstücken und das Ein- und Umstimmen der Kesselpauken empfunden. Militärinstrumente, wie Tambour, Becken, Flauto piccolo wünscht der Schreiber nicht in der Kirche zu sehen. Als störend wird ferner neben dem Anblick des Paukers, „der noch dazu zum Hut-Aufsetzen privilegiert zu sein scheint“, der der Zugposaunen empfunden. Diese könnten, wenn sie vorne stünden, das ungebildete Publikum vom Gottesdienst abhalten[7]). Die Musik soll auch dem Tag angepaßt sein. Man soll zum Karfreitag eine andere Ouverture spielen als z. B. zum Erntedankfest. Vieles von dem gegen die Instrumentalmusik Gesagten hat gewiß Berechtigung, manches aber zeigt doch starke Kleinigkeitskrämerei und Pedanterie.

Der allgemeine Niedergang der Kirchenmusik zog natürlich auch die Passionsmusiken mit in seinen Strudel. Gegen die dramatischen Aufführungen der figurierten Choral- und oratorischen Passionen hatte man ja sogar den König mobil gemacht. So konnte denn bei Wagnitz im Aufsatz „Kirche und Theater“ mitgeteilt werden, daß die Passionshistorie mit allen darin vorkommenden Personen nicht mehr „harranguirt“ würde. Das falle nun überall weg. Die Kirche sei zur Erbauung, nicht zur Unterhaltung, wie das Theater da[8]). In Hamburg finden wir 1788[9]) die Lesung der Passionshistorie nicht mehr „in gewisse Actus abgetheilet“ wie 1700, sondern es wird ein Abschnitt aus der Leidensgeschichte verlesen. In den Danziger Gesangbüchern war am Schluß ein Abdruck der Passionshistorie üblich. In den „Christ-

---

[1]) Eisenschmidt, a. a. O. S. 431.
[2]) Pratje a. a. O. 1788, 5. Fach, S. 256.
[3]) Wohl die Kurpfälzische Tonschule von 1778.
[4]) Historie der Kirchenzeremonien 1732, S. 289.
[5]) Wagnitz, Liturgisches Journal Bd. V, S. 410.
[6]) Ebenda Bd. VI, S. 388.
[7]) Ebenda Bd. VI, S. 390.
[8]) Ebenda Bd. VI, S. 381.
[9]) Vgl. Anordnung des Gottesdienstes in den Hamburger Kirchen 1788.

lichen Religions-Gesängen" von 1810 fehlt er, dafür wird im Anhang Seite 18 die Erklärung gegeben: „Da in den meisten Kirchen Passionskantaten vor den Predigten aufgeführt werden, so fallen die Liturgica vor der Frühpredigt weg." Hier wird also noch ein wenig Passionsmusik gepflegt. Auch in Augsburg, wo Kirchenmusik noch nach den Abendpredigten in St. Anna aufgeführt wurde, und zwar in der Zeit, in der die Versammlung auseinanderging, sodaß niemand mehr sich darum kümmerte, blieb für Passionsmusik eine Pflegestätte. Wenn die Kirchenmusik nämlich

„als ein Theil der Religionsübung in der Reihe der übrigen zu stehen kommt wie .... die Vokalmusik (!) am Charfreytag ... so wird sie mit Stille und Aufmerksamkeit angehört. Schon haben wir mit einer Vokalmusik die Probe gemacht und die Gemeine dazwischen einfallen lassen, und man war darüber zufrieden."[1])

Ob alte figurierte Choralpassionen oder gar eine Motettenpassion zur Aufführung gelangte, läßt sich aus diesen Worten nicht schließen.

Mehrfach werden Versuche gemacht, die durch das oratorische Element verlorene Verknüpfung mit der Liturgie wiederzufinden. Ein solcher Versuch ist dem Konsistorialrat Senff in Halle zu verdanken. Der Prediger gibt die Erzählung der Leidensgeschichte frei nach Matthäus wieder. In die Erzählung fällt die Gemeinde nach alter Art mit Chorälen ein, mit denen dieser Versuch auch begonnen und beendet wird[2]). An die betrachtende Art des „Seeligen Erwägens" knüpft ein anderer Vorschlag an. Diese 21 Jahre früher erfolgte Neuordnung steht noch der „rührenden" Art Ramlers und Genossen nahe, während die jüngere Fassung von frischerem, gesunderem Geist beseelt ist.

Eine Wiederbelebung der Passionsmusiken in gottesdienstlichem Rahmen ist nicht mehr gelungen. Vereinzelt leben liturgische Passionsmusiken noch, z. B. in der Provinz Sachsen[3]). Im allgemeinen aber ist das Passionssingen im Gottesdienst vorbei. In die Konzertsäle, in die Passionsoratorien und Kantaten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Eingang fanden, ist auch die oratorische Passion, vertreten durch Bachs Passionen, (Dank Mendelssohn), 1829 eingezogen. Die protestantischen Gottesdienste haben sich seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts derartig entwickelt, daß mit einer Verwendung dieser hohen Kunstwerke im Gottesdienst nicht mehr gerechnet werden kann. Freuen wir uns also, daß Kirchenkonzert und Konzertsaal ihnen eine neue Heimstätte bereitet haben.

---

[1]) Seiler, Liturgisches Magazin 1784, S. 182.
[2]) Wagnitz, Liturgisches Journal Bd. V, 1806, S. 109.
[3]) Max Schneider, Die alte Choralpassion in der Gegenwart. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Jg. VI.

Briefwechsel zwischen Eduard Devrient und Julius Rietz

Ein Beitrag
zur Geschichte des deutschen Theaters um die Mitte des 19. Jahrhunderts

Mitgeteilt von

Paul Alfred Merbach, Berlin

Über die Persönlichkeit von Julius Rietz, der in jeder Weise als Schreiber und Empfänger im Mittelpunkte der nachfolgenden Briefe steht, ist gelegentlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages im Dezember 1912 das Wissenswerte und das Bleibende seiner Verdienste an den verschiedensten Stellen erörtert und gewürdigt worden, sodaß hier nur wenige Worte genügen werden. Ich verweise im allgemeinen auf die verschiedenen musikalischen Lexika und möchte nur zwei größere Artikel namhaft machen, die um die Mitte und am Ende seines Lebens seinem Schaffen und seiner nachschaffenden Tätigkeit als einem der ersten Dirigenten seiner Zeit gerecht werden: Leipziger Illustrierte Zeitung 1851, Band 16, S. 81 ff. Nr. 396; und ebenda Nr. 1790, 20. 10. 1877, S. 313/4.

Julius Rietz (geb. am 28. Dez. 1812) entstammte einer musikalischen Familie; sein Vater war in der Berliner Hofkapelle tätig und unter seiner Anleitung erreichte der heranwachsende Knabe eine bedeutende Fertigkeit auf dem Cello; sein älterer Bruder Eduard, der schon 1831 starb, hat dann auf seine Entwicklung großen Einfluß ausgeübt und brachte ihn vor allen Dingen in geistige und persönliche Berührung mit Felix Mendelssohn-Bartholdy. Von 1830—1834 war er als Cellist im Orchester des Königstädtischen Theaters zu Berlin angestellt; er konnte wenigstens ohne zu große äußere Sorgen sich der Komposition widmen; aus jener Zeit stammt die Musik zu Holteis Liederspiel „Lorbeerbaum und Bettelstab", die die Runde über Deutschlands Bühnen machte. Auf Mendelssohns Einfluß ist es dann wohl zurückzuführen, daß Rietz 1834 nach Düsseldorf gerufen wurde, um dort an dem unter Immermann stehenden Theater als Musikdirektor zu wirken[1]). Als Mendelssohn dann im Jahre darauf nach Leipzig ging, übernahm Rietz an seiner Stelle auch noch den Posten des städtischen Musikdirektors, den er von 1837 ab, nach dem Ende der Immermannschen Musterbühne, allein versah; 10 Jahre später ward er dann nach Leipzig als erster Theaterkapellmeister berufen und war hier, nach Mendelssohns Tode, zum zweiten Male dessen Nachfolger, diesmal bei den Gewandhauskonzerten.

---

[1]) Notizen über J. Rietz als Nachfolger Mendelssohns als Düsseldorfer Operndirektor und seine von Immermann beklagte „Nachlässigkeit" in Rich. Wittsacks Dissertation K. L. Immermann als Dramaturg 1914 S. 116/7.

Der in den Hauptstücken, wenn wohl auch nicht in seiner ganzen Ausdehnung erhaltene Briefwechsel zwischen Julius Rietz und Eduard Devrient ist für die persönlichen Verhältnisse der Schreiber nicht ohne Interesse, auch wirft er auf die Theaterzustände von Leipzig, Dresden und Karlsruhe und auf manche künstlerische Antipathien und Sympathien Devrients und Rietzs nicht uninteressante Streiflichter. Die Kenntnis der Briefe verdanke ich Herrn Professor Dr. Hans Devrient-Weimar, Herrn Geheimrat Toebe-Breslau und Herrn Antiquar Gottschalk-Berlin; für Devrient bleibt, solange die ausführliche Biographie noch aussteht, immer noch Heinrich Laubes Charakteristik das Beste, was über ihn geschrieben wurde, so knapp diese auch ist (siehe Nord und Süd, Bd. 5, S. 297/305, 1878, wieder abgedruckt in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 8, S. 417/27); Kilians Beiträge für Geschichte des Karlsruher Hoftheaters 1893 boten mir für das Detail wertvolle Hinweise (das Buch von W. Koffka, Das Karlsruher Hoftheater in der ersten Zeit seiner Reorganisation, 1855, hat nur einen ganz allgemein gehaltenen Inhalt; Wil. Harder, Das Karlsruher Hoftheater, 1889, behandelt nur die Zeit des Intendanten Gustav von Putlitz); bei der Kommentierung sind mir Herr Hoffinanzrat Leopold Ruppert-Karlsruhe und Herr Bureau-Assistent Hermann Rau-Dresden durch Mitteilungen aus den Akten und Zettelbänden der betreffenden Landestheater ganz außerordentlich dienlich gewesen, wofür ich auch an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank ausspreche.

In dem von Hans Devrient herausgegebenen Briefwechsel zwischen Ed. Devrient und seiner Gattin Therese findet Rietz nur geringe Erwähnung, und doch hatten die beiden so mancherlei zu besprechen, was über das Geschäftliche und Gemeinsame des Berufes hinausging und oft ins Persönliche hinübergriff.

In den Zeitraum, den die hier nachfolgend mitgeteilten Briefe umfassen (1851/1869), fällt für Rietz die wichtige Übersiedlung von Leipzig nach Dresden, für Devrient die Berufung von Dresden nach Karlsruhe. Über Devrient hier Einzelheiten seines Lebens und Wirkens mitzuteilen, erübrigt sich; der ehemalige Bariton und Schauspieler an den Berliner Hoftheatern, der erste Christus in jener berühmten Aufführung der Matthäuspassion unter Mendelssohns Leitung aus dem Jahre 1829, der Dramen-Schriftsteller in einer veredelten Ifflandschen Familienmanier, der Librettist von Marschners Hans Heiling, der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst besaß aus der Künstlerfamilie der Devrients die schwerblütigste Art, eine starke Neigung zur Reflexion und ein auf eine gründliche Reorganisation der deutschen Bühne an Haupt und Gliedern gerichtetes Streben. Er hatte sich wohl in jenem Idealismus des Wollens und in der Erkenntnis so mancher harter und widerwärtiger Realitäten mit Rietz zusammengefunden . . leider läßt sich der Anlaß und Ursprung jener Freundschaft nicht nachweisen, vielleicht werden einmal die Tagebücher Eduard Devrients auch hierüber Aufschluß bringen. Die Annahme ist wohl auch nicht unzutreffend, daß Julius Rietz durch seinen schon erwähnten Bruder Eduard, der Felix Mendelssohn-Bartholdy sehr zugetan war und dessen Begeisterung für Mendelssohns Kunst dann ja auch in jeder Weise — wie die folgenden Briefe zeigen werden — auf Julius überging, mit Eduard Devrient noch zu seiner Berliner Zeit bekannt wurde.

Julius Rietz hat von 1848 bis 1854 und dann von 1856 bis 1860 die Leipziger Gewandhaus-Konzerte dirigiert, in den zwei Jahren von 1854/1856 führte Ferdinand David den Taktstock, sein Nachfolger wurde Carl Reinecke[1]). Bis 1854 war er auch als erster Dirigent am Stadttheater tätig; vorher hatte er einen Ruf als Nachfolger Friedrich Schneiders nach Dessau erhalten (vgl. Signale f. d. mus. Welt 1854, Nr. 45), ihn aber abgelehnt (Echo, 4. März 1855). Als dann in den Tagen des Schillerjubiläums 1859 in Dresden der Hofkapellmeister Gottlieb Reißiger gestorben war, wurde unter zwanzig Bewerbern (Echo, 1859, S. 1812) Mitte Januar 1860 Rietz als Nachfolger gewählt[2]) (Signale f. d. mus. Welt 1860, S. 39) und dirigierte am 29. März 1860 zum letzten Male das Gewandhaus-Konzert (Sign. f. d. mus. Welt 1860, S. 223); mit der Leitung der Neunten Symphonie in dem Palmsonntagskonzerte der Dresdner Hofkapelle desselben Jahres trat er dann seine neue Stellung (Sign. ebd. S. 229) an; auch davon ist in den Briefen die Rede. Diese Periode in der Geschichte des berühmten Kunstinstitutes — sie ging am 12. September 1877 zu Ende mit dem Tode von Rietz, der für den 1. Oktober dieses Jahres seine Pensionierung erbeten und erhalten hatte — hat in dem Buche von Hans v. Brescius: Die Königl. Sächs. musikalische Kapelle von Reissiger bis Schuch (1826/1898), Festschrift zur Feier des 350jährigen Kapelljubiläums, Dresden 1898, S. 41/56 eine aktenmäßige, auch im Detail sehr anschauliche Schilderung gefunden, auf die ich ein für alle Mal hier verweise.

Devrient hat Rietz um einen knappen Monat überlebt; leider fehlen aus den letzten Lebensjahren der beiden Männer jegliche Teile der Korrespondenz — wenigstens ist es mir nicht gelungen, sie aufzufinden; das menschliche Bild Rietz's wird durch die wenigen Briefe schön bestätigt und ergänzt, die zu des Künstlers 100. Geburtstage Johannes Reichelt in der Neuen Musikzeitung vom 19. Dezember 1912 mitgeteilt hat. (Vgl. auch 1. Dezemberheft der Musik 1912).

Gleich der erste erhaltene Brief von Rietz setzt eine Anfrage Devrients voraus, die aus dem Schreiben Rietz's zu ergänzen ist; er führt mitten in die Dinge des Tages und des Berufes, die diese beiden vollwertigen und einander werten Menschen beschäftigten, hinein.

Verehrtester Herr!

Ohne weitere Vorrede gehe ich gleich zur Beantwortung Ihrer Fragen. Ich glaube mit Recht nur Gutes über Herrn Böhme[3]) sagen zu dürfen; er ist mit großem Ernst in das eigentliche Wesen der Gesangskunst eingedrungen und durchaus nicht mit dem Heere von Gesangslehrern deren ganze Kunst im höchstens richtig musikalischen Einstudiren von Liedern u. Opernarien besteht, in eine Reihe zu stellen. Er faßt die Sache tief und sucht durch den rastlosesten Eifer von seinen Schülern herauszubringen, was deren Anlagen nur hergeben wollen. Auch daß er über die Natur der Anlagen der einzelnen Schüler in Zweifel gewesen sei u. deshalb Mißgriffe gemacht habe (z. B. Jemanden mit dem Coloraturstudium gequält habe, wo keine Befähigung dazu vorhanden war, oder gar der Stimme gegen das Naturell eine Richtung hätte geben wollen), ist mir nie vorgekommen. Wenn er nur einigermaßen durch Talent u. Fleiß unterstützt wurde, hat er gewiß mit seinen Schülern gemacht,

[1]) Nach Charivari vom 9. Juli 1849 hatte Rietz sich um die Stelle Otto Nicolais in Berlin, die dann H. Dorn erhielt, beworben.

[2]) Nach Proels, Gesch. d. Hoftheaters zu Dresden, S. 558 hatte Intendant v. Lüttichau bereits am 12. September 1848 in einem Vortrag beim König auf Rietz als den Nachfolger Richard Wagners hingewiesen.

[3]) Franz Magnus Böhme (1827/1898) von 1859 bis 1878 Gesanglehrer in Dresden, dann bis 1888 am Höchst'schen Conservatorium in Frankfurt a. M.

was zu machen war; die Sängerin Schwarzbach[1]) in Dresden, Buck[2]) am hiesigen Theater, der Bassist Salomon[3]) in Berlin u. viele andere liefern dazu den Beweis. Die Schwarzbach hat sich in Dresden augenscheinlich vernachlässigt, wenigstens entbehrten bei ihrem vorjährigen Besuche hier[4]) ihre Leistungen aller der Accuratesse u. Nettigkeit, die sie früher auszeichneten. Wie gesagt, Böhme ist in jeder Hinsicht bestens zu empfehlen u. daß er ein bischen viel schwatzt, und sich eine ganz verzweifelte Terminologie angeeignet hat, kann dem keinen Eintrag thun. Er ist geschickt, sehr thätig, hängt mit zärtlicher Liebe an seinen Schülern u. diese an ihm u. scheint auch nach außerhalb hin eines vorteilhaften Rufes zu genießen, denn es kommen viele Leute bloß seines Unterrichtes wegen, die nicht das Conservatorium besuchen, hierher. Die Gründe, die ihn bestimmen, Leipzig zu verlassen, sind ehrenwerth u. lediglich in seiner Stellung zum Conservatorium begründet. Er findet nämlich mit Recht, daß die große Zahl der ihm überwiesenen Schüler im Mißverhältniß zu der dafür eingeräumten Stundenzahl stehe, u. es ihm dadurch unmöglich gemacht sei, das zu erzielen, was von ihm gefordert wird. Alles Remonstriren ist vergeblich gewesen. Dann pfuscht ihm auch, wie man sagt, ein Mitglied der Direktion des Cons. ins Handwerk, u. scheint aus persönlicher Abneigung das Verhältniß zu seinen Schülern locker machen zu wollen. Er hat nicht die Energie gehabt, sich das ernstlich zu verbitten, ist verstimmt u. verstimmter geworden u. endlich zu dem Entschluß gekommen, seine Stelle u. die dadurch ihm verleideten Aufenthalte in Leipzig zu quittiren. Wie Sie wissen, geht er nach Dresden. Können u. wollen Sie dort etwas für ihn thun, so unterlassen Sie es nicht. Außer seiner künstlerischen Befähigung ist B. ein liebenswürdiger u. sehr gebildeter Mann u. ich glaube, daß, nach der bis zur Melancholie gesteigerten hiesigen Verstimmung, eine moralische Erhebung ihm ebenso nöthig ist als die Aussicht, sich mit Wahrscheinlichkeit eine neue Existenz gründen zu können, wozu am Ende bei einem geschickten und allein stehenden Mann nicht so sehr viel gehört.

Das Mendelssohnsche Liederspiel[5]) betreffend, so haben Sie sich wohl, wie auch ich, niemals das davon versprochen, was man heute zu Tage einen großen Erfolg nennt; nicht zweifeln aber durfte man, daß es bei einem nicht ganz überreizten u. verderbten Publikum eine behagliche u. anmuthige Stimmung erregen würde, u. ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich behaupte, daß dies bei dem Theil des hiesigen Publikums, der ohne Vorurtheil, ohne besonderes Interesse für Felix zu haben, noch gegen ihn zu sein, ins Theater gegangen ist, der Fall gewesen sei. Man hat sich am Dialog sehr amüsirt, viel gelacht, viel applaudirt u. selbst die weniger herausfordernden Musiknummern wie 2 u. 3 sind nicht ohne Anklang vorübergegangen. Aber diese vorurteilsfreien Leute waren nicht allein bei den beiden vor gesteckt gefüllten Häusern stattgehabten Aufführungen zugegen. Mendelssohn hat hier eine zahlreiche u. freche Gegenerschaft, welche ohne Scheu durch Wort und That sich bei jeder Gelegenheit bemerkbar macht, u. die sich denn auch nicht entblödete, vom Parterre aus jeder der 2 Aufführungen eine starke Zischsalve, die nur das erstemal durch stärkeren Beifall übertönt wurde, folgen zu lassen. Zu bedauern war dabei, daß das Urtheil wohlwollender u. gutgesinnter Personen, die auch wohl M.'s aufrichtige Freunde sein mögen, befangen war, u. sie nicht ihre Stimme gegen jenes pöbelhafte Getriebe in die Waagschale legten. Diese guten Leute wußten nämlich, daß Gedicht und Musik Gelegenheitsarbeit, für ein Privattheater berechnet sei u. sprachen ihm von vorn herein jede mögliche Wirkung von einer größeren Bühne ab. Wenn aber einmal ein Leipziger Musik-Vergnügling (wie Jener „Dilettant" übersetzt hat) etwas meint und ausspricht, so ist das für alle Ewigkeit unumstößlich und wahr, denn soviel u. gar mehr wie ein Leipziger Dilettant versteht Niemand mehr in der Welt von Musik. Unter diesen Verhältnissen kann die Leipziger Aufführung des Liederspieles durchaus nicht maßgebend sein, ob es angemessen war, dasselbe auf die öffentliche Bühne zu bringen oder nicht. Ich für mein Theil, den freilich der moderne Opernwust bis zum Verzweifeln anekelt, bin vollständig dafür; ich habe mich in dem ganzen Stück nicht einen Augenblick gelangweilt, u. die wahrhaft einzige Anmuth der Musik, die man ohne Uebertreibung ein unicum nennen kann, hat mich aufs innigste ergriffen u. bezaubert. Keineswegs wird der Duft des Ganzen durch die stärkere Besetzung des Orchesters u. Chores u. durch größere Räumlichkeit gestört, es geht u. klappt alles hübsch zusammen, u. ich wüßte nicht, wie u. wo man die Sache anders angreifen sollte, als es hier geschehen ist, um einen entschiedeneren Erfolg zu erzielen. Der Erfolg, den das Werkchen haben kann, wird überall da sein, wo es mit unbefangenen Augen u. Ohren angesehen u. angehört wird, u. ich

---

[1]) Franziska Schwarzbach war vom 1. 10. 1848 bis dahin 1851 Mitglied der Dresdner Oper, dann in Prag, Wien, München bis 1864.

[2]) War für kleinere Rollen in Leipzig engagiert, nachdem sie 1850 als Oberpriesterin in der Vestalin und als Elvira debutiert hatte; Ende 1854 gastierte sie auf Engagement in Prag. (Sign. f. d. mus. W. 1850, Nr. 7.)

[3]) Heinrich Salomon (1825—1903) war von 1844—1847 in Leipzig, dann in Wien und München, von 1853 bis 1889 an der Hofoper in Berlin als trefflicher Bassist tätig.

[4]) Sie sang Ende Mai 1850 in Leipzig als Gast die Bertha im Propheten, die Harriet in der Martha, die Königin der Nacht und die Margarethe von Valois in den Hugenotten. (Vgl. Sign. f. d. mus. Welt, 1850, Nr. 23.)

[5]) „Die Heimkehr aus der Fremde", das Singspiel von Mendelssohn, war am 10. und 20. April 1851 in Leipzig gegeben worden unter Mitwirkung der berühmten Günther-Bachmann.

wünschte, Sie machten recht bald in Dresden[1]) den Versuch. Die hiesige Aufführung war mit Pietät, von allen Seiten u. mit dem wärmsten Interesse vorbereitet u. durchgeführt worden. Man sagte Behr[2]) nach, er habe als Kauz outrirt. Ich konnte dies nicht finden; die Rolle kann etwas vertragen. Ganz vortrefflich war die Günther[3]) als Lisbeth, u. es fiel einem nicht im Entferntesten ein, daß sie für diese Parthie etwas zu überreif sei. — Obwohl ich nun weiß, daß das Liederspiel durch den hiesigen Erfolg nicht ein Tüttelchen von seinem Werthe verliert, so mögen Sie mir doch glauben, daß mich die gränzenlose Pöbelhaftigkeit jener Clique riesig durchschüttelt. Nicht im Entferntesten hatte ich an dergleichen gedacht u. man möchte wirklich die Stunde verwünschen, die man anwendet, solchem Volke etwas Ordentliches ordentlich vorzuführen. In den Gewandhaus-Saal schleicht sich dieser Ton auch schon ein; die Andern sollen nur bei ihrem Indifferentismus beharren, u. man wird bald sehen, wo Leipzigs musikalisches Ansehen bleibt. Es ist um des Teufels zu werden. Recht herzlichen Dank sage ich Ihnen bei der Gelegenheit für das große u. wahre Vergnügen, welches Sie mir durch Ihre Geschichte der Schauspielkunst, die ich erst im verflossenen Winter kennen gelernt habe, bereitet haben. Das Buch hat mich so recht in der innersten Seele erwärmt u. erfreut u. ich kann die eben so gründliche wie klare, wundervolle Darstellung des umfangreichen Stoffes nicht genug bewundern. Deshalb verschmähen Sie nicht meinen aufrichtigen und ehrerbietigen Dank.

Das ist ein schrecklich langer Brief! Wissen Sie nun eigentlich, was Sie wissen wollten?

Ihr hochachtungsvoll ergebener Julius Rietz

Leipzig den 19. Mai 1851.

Ihren Brief vom 16. habe ich erst am 18. Nachm. erhalten.

Dresden, 22. 1. 1852.

Geehrter Freund!

Wollen Sie mir nicht böse sein, wenn ich Sie wieder um eine Auskunft bemühe? Hier ist der Plan gemacht worden dem Könige[4]), der Mendelssohn's großer Verehrer ist, zu seinem Namenstage im März[5]) die Fragmente der Lurley[6]) concertweis (nur bei Hofe) vorzutragen. Ich habe die Partitur in Berlin ein Paar Tage in Händen gehabt u. denke, daß außer dem Finale nur noch das ave Maria von Frauenstimmen u. der Marsch vollständig waren. Irre ich darin? Wo ist nun die Partitur? Ist die Instrumentation complett? Ist die Musik bei Frau Frege[7]) mit Orchester oder nur mit Clavier aufgeführt worden? Ist ein Clavierauszug schon angefertigt? Von woher müßte man Erlaubniß zum Gebrauche der Musik (nur zum Zwecke des Conzertes natürlich) einholen? Geh. Rat v. Lüttichau[8]) hat auf meinen Rath an Paul Mendelssohn[9]) geschrieben, aber nun höre ich, daß in einer andern Nachlaßangelegenheit Paul sich ganz incompetent erklärt hat u. gesagt, er wisse gar nicht, wo der Nachlaß sei. Sagen Sie mir doch nun, wie man die Sache anzufangen hat? Ferner bitte ich um Beantwortung aller meiner Fragen u. daß Sie mir die Mühe verzeihen.

Das Liederspiel wird zum Namenstag der Königin bei Hofe gemacht[10]), in der Besetzung, die es in der Aufführung haben würde. So wurde es auch schon bei Carus[11]) gesungen, aber ich habe vor der Opernbravour, mit der die Sänger das zarte Ding anfassen, einen gelinden Schrecken bekommen. Ich sehe wohl, das Beste davon geht auf unserm heutigen

---

[1]) Nach dem Zettelbande der Intendantur der Dresdner-Hoftheater von 1851 wurde das Liederspiel dort nicht gegeben.

[2]) Heinrich Behr (1821/97) war 1846/1858 Vertreter des Baßfaches in Leipzig und namentlich in Buffo-rollen ausgezeichnet; e übernahm die Direktion in Rostock, 1860 in Bremen (Vgl. Sig. f. d. mus. W., 1858, S. 220.) 1864/5 deutsche Oper Rotterdam, 1865/6 in Cöln tätig, Dir. Mainz 1866/9, 1869/71 Operndir., Leipzig, nur im Sept., 1871 Leiter Viktoriath. Berlin, 1872/5 in Cöln.

[3]) Caroline Günther-Bachmann (1816/74) war von 1834 bis an ihren Tod als treffliche Soubrette in Oper und Schauspiel, sowie späterhin als komische Alte in Leipzig tätig.

[4]) Friedrich August II. von Sachsen.

[5]) Nach den Akten des ehemaligen kgl. sächs. Oberhofmarschallamtes wurde im Hofkonzert am 5. März das Ave Maria aus dem ersten Akte der Loreley und das Finale derselben Oper aufgeführt.

[6]) Op. 98, aus dem Jahre 1847.

[7]) Vgl. Deutsche Theaterzeitung, ed. C. Schlivian Nr. 44, 8. Juni 1850. S. 180.

[8]) W. Ad. Aug. von Lüttichau, 1824/62 Intendant der Dresdner Hoftheater.

[9]) Der jüngste Bruder des Komponisten, 1813/1874.

[10]) Am 9. September, dem Namenstage der Königin Maria befand sich das Hoflager in Pillnitz, von wo der Hof — nach den Akten des Oberhofmarschallamtes — einen Ausflug in die sächsische Schweiz unternahm; von einer Aufführung des Liederspieles ist nichts bekannt.

[11]) Vgl. Carl Gustav Carus: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, 4. Teil, Leipzig 1866, S. 54/5; die Aufführung fand zur Geburtstagsfeier von Carus, am 3. Januar abends, statt; der ausführliche Bericht an der genannten Stelle erwähnt auch Eduard Devrient, der — „uns befreundet" — die Schwierigkeiten einer Aufführung „glücklich behoben" hatte. — Carus (1789/1869) war der Leibarzt des Königs von Sachsen und zugleich ein außerordentlich feinsinniger Kunstkenner.

Theater verloren. Herrn Böhme geht es ja sehr gut bei uns hier, das freut mich. Ich sehe ihn wenig, mein häusliches Lazareth[1] hat alle Musik bei uns ausgelöscht.

Nun schönen Gruß u. bitte um Antwort. Ganz kahl, nur Artikelweise, wenn Sie zu anderm nicht Zeit u. Lust haben.

Ihr aufrichtig ergebener Eduard Devrient.

Lassen Sie die Einlage wohl auf die Stadtpost werfen?[2])

Geehrtester Freund!

Halten Sie es einiger bedeutenden Geschäftsconfusion zu gute, wenn ich Ihren Brief einige Tage später beantworte, als Sie zu erwarten berechtigt waren. Beim besten Willen konnte ich nicht früher dazu kommen. Ihre Fragen beantworte ich in folgendem:

Vollständig ausgeführt, d. h. fertig componirt u. instrumentirt sind von der Loreley das Ave Maria, der Marsch mit Chor u. das Finale, wie Sie schon richtig bemerken. Einige andre Stücke sind angefangen, angedeutet, keins weiter ganz beendet. Partitur u. Klavierauszug des Finales werden in Bälde bei Breitkopf und Härtel hier erscheinen[3]). Da aber der Zeitpunkt, wo dies geschehen wird, nicht mit Bestimmtheit anzugeben ist, so würden Sie für Ihren Zweck nicht darauf warten dürfen u. sich des Manuscriptes versichern müssen. Dies könnte ich Ihnen besorgen, wenn Härtels dessen nicht mehr benöthigt sind, da wohl der Stich, aber die Correctur noch nicht beendet ist. Vom Ave u. dem Marsch mit Chor besitze ich die Partitur selber, das Finale zu stechen war von vorn herein projektirt, ich ließ es mir also nicht copiren. Uebrigens hat der Marsch keinen ganz genügenden selbständigen Schluß; es entwickelt sich ein anderes Musikstück. Wie gesagt also, jene 3 Stücke sind ganz vollständig instrumentirt. Vom Ave u. dem Marsch ist auch der Klavierauszug angefertigt, jedoch wird er nicht erscheinen. Bei Freges wurde die Musik auf beiderlei Weise, am Clavier, conzertmäßig, u. mit Orchester, scenisch u. im Costüm aufgeführt. Sie haben vielleicht erfahren, daß wir das Finale auch neulich hier auf dem Theater gegeben haben[4]). So, mit großem Orchester u. Chor, bekommt es erst seine wahre Bedeutung u. ist von außerordentlicher Wirkung, obwohl der Effect, den es im vorigen Winter im Gewandhaus-Conzerte machte[5]), auch ein bedeutender, obwohl nicht in Vergleich zu ziehen mit dem von der Bühne, war. Starker Chor u. großes Orchester scheinen mir Hauptbedingung.

Wie ich höre hat Paul Mendelssohn Herrn Conr. Schleinitz[6]) ersucht, die dem hiesigen Gewandhaus-Conzerte gehörigen Stimmen Herrn Geheimrat von Lüttichau zuzusenden; dadurch erledigt sich Ihre Frage, wie zu den Musikalien zu kommen sei. Was Paul M. damit gemeint hat, wenn er sagt, er sei in der Nachlaßangelegenheit incompetent u. wisse nicht, wo der Nachlaß sei — verstehe ich, ehrlichgestanden, nicht, da wir seit M.'s Tode unablässig mit Regulirung u. Herausgabe des Nachlasses beschäftigt sind, und alles unter Pauls Augen, u. nur mit seinem Wissen u. Willen geschehen ist. Die Chorstimmen werden wohl schon an Hr. v. Lüttichau abgesandet worden sein. Die Orchesterstimmen sind noch zurückgehalten worden, weil wir hoffen, das Finale noch einmal auf der Bühne geben zu dürfen.

So habe ich Ihre Fragen beantwortet u. eile zum Ende; bemerke nur noch, daß es mir das größte Plaisir macht, Ihnen, wenn auch nur auf diese höchst unscheinbare Weise, zu dienen, u. bitte Sie, keine Gelegenheit vorübergehen zu lassen, wo ich das bethätigen könnte. Vielleicht will ich auch nächstens einmal was von Ihnen. Das könnte ich aber kaum schreiben. Widmen Sie mir wohl ein Paar Stunden, wenn ich Sie gelegentlich in Dresden überfalle? Ich würde mich aber vorher anmelden, um Ihrer ganz sicher zu sein.

Der Brief an Weber ist gleich besorgt worden. Leben Sie wohl u. seien freundlich eingedenk Ihres ergebensten Julius Rietz.

Leipzig, den 26. Januar 1852.

Karlsruhe, 27. 11. 52.

Werther Herr Kapellmeister!

Unter der Masse von Anordnungen, die mir hier zugefallen ist, befindet sich auch die Einrichtung von Musiken in der Hofkirche an 6 großen Festtagen, das ist am 1. Weihnachts-

---

[1]) Ed. Devrient hatte Jahrzehnte lang die Schwester seiner Frau, die schwer leidend war, im Hause (Eleonore v. Schlesinger); dazu war seit den Dresdner Enttäuschungen seine Tochter Marie, deren starke Bühnenbegabung teils durch ungünstige äußere Erscheinung, teils durch nervöse Reizbarkeit nicht voll zur Geltung gekommen war und deren Bühnenlaufbahn mit unter den Intriguen der Emil Devrient-Partei (Emil wollte seine Tochter Marie zur Bühne bringen) zu leiden hatte, nervenleidend, ebenfalls dauernd ans Bett gefesselt. Vgl. über beide Jugenderinnerungen von Therese Devrient und Briefwechsel zwischen Th. und Ed. Devrient, beides hrsg. v. Hans Devrient, a. a. O.; Ill. Theaterztg., Leipzig, J. J. Weber, Nr. 47, 29. 7. 1846, S. 131/2, Correspondenz aus Dresden, Anfang Juli.

[2]) Vgl. den folgenden Brief.

[3]) Die Partitur erschien 1852 im Mai, der Klavierauszug im September.

[4]) Am 19. Januar 1852; damals nur diese eine Aufführung, später aber öfter bei sogenannten „gemischten" Abenden wiederholt.

[5]) Diese Aufführung fand am 27. März 1851 statt; den Solopart sang damals schon Caroline Meyer vom Leipziger Stadttheater.

[6]) Rechtsanwalt Notar Dr. Conr. Schleinitz (1802/1881); vgl. über ihn: Kneschke, Die 150jährige Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte, S. 101/2. Er war ein vertrauter Freund Mendelssohns und bis an seinen Tod der Vorsitzende des Direktoriums der Konzerte.

feiertage, Gründonnerstag, Charfreitag, 1. Ostertage, 1. Pfingsttage u. endlich dem Buß- u. Bettage im Nobr. Für diese Tage suche ich nun Musikstücke. Es sollen Motetten oder Psalmen, bezügliche sein, die zwischen Altargebet u. Predigt fallen. Die Stücke müßten möglichst a capella zu singen sein, weil kein Raum vorhanden ist, Orchester zu stellen. Zu einer kleinen Harmoniumbegleitung oder Posaunen oder drgl. findet sich allenfalls Platz. Um solche Musikstücke bin ich nun in Verlegenheit. Ich möchte sie von ordentlichen Meistern haben, natürlich. Wohin könnte ich mich nun wenden als an die Hauptquelle nach Leipzig? und an wen dort, als an Sie, der von Allem weiß, mich am sichersten versteht u. sich mir als freundlich und gefällig bewährt hat. Helfen Sie mir aus der Verlegenheit. Ich vergaß, daß diese Werke für Solostimmen u. den ganzen Theaterchor sein sollen. Wollen Sie mir sogleich Musik senden, vielleicht zur Auswahl, weil dann doch noch einige specielle Bedingungen mitsprechen können, die der Musikdirektor Krug[1]) nur beurtheilen kann. Für die Kosten komme ich natürlich in jeder Weise auf. Sorgen Sie nur zunächst für den ersten Weihnachtsfeiertag, wenn nicht sogleich für alle Feste Rath zu schaffen ist. Und seien Sie nicht böse, daß ich Sie belästige.

Lassen Sie mich doch auch sogleich wissen, wie es Ihnen ergeht, wie Sie mit Ihrer Leipziger Stellung zufrieden sind; oder ob man mal auf Sie rechnen könnte, wenn die oft wiederkehrende Kränklichkeit unsers alten Kapellmeisters Strauß[2]) auf Stellvertretung zu denken erheischte. Das kann schneller kommen, als es aussieht.

Mit herzlichem Gruße Ihr Eduard Devrient.

Die von Bach erschienene Motette a capella kann ich hier einsehen. Wie steht es mit Mendelssohn?

Sehr verehrter Herr!

Das beifolgende Paquet enthält einige Musikwerke, unter denen Sie hoffentlich das für Ihre nächsten Zwecke Nöthige herausfinden werden. Protestantische Kirchenmusik a capella ist ein schwachbebautes Feld u. speciell für die Feste geschriebene Stücke finden sich gar nicht, oder nur sehr unbedeutende. Man muß sich demnach aus den vorhandenen guten Sachen das allenfalls analoge heraussuchen u. sich damit begnügen.

Sie finden im beifolgenden:

Von	Mendelssohn	3 Motetten (vierstimmig)
„	„	3 Psalmen (achtstimmig)
„	„	6 Sprüche (desgl.)
„	Spohr	3 Psalmen (desgl.)
„	Schicht	d. 100. Psalm (zweichörig)
„	„	Motette (4st. mit 3 Posaunen im Anhang)

Ich habe diese Sachen aus der hiesigen Klemmschen Leihanstalt[3]) genommen. Wenn Sie davon etwas gebrauchen können, so haben Sie die Güte die Partituren gleich dortzubehalten, dieselbe aber aus den Leihanstaltsumschlägen herauszunehmen u. diese letztern mir mit dem, was Sie nicht gebrauchen können, zurückzusenden. Von allen Sachen mit Ausnahme der Schichtschen existiren gedruckte Stimmen. Resolviren Sie sich nun rasch u. geben mir gleich wieder Nachricht, so können Sie in wenigen Tagen die nöthige Stimmenzahl dort haben u. behalten bis Weihnachten zum Einstudiren Zeit genug. Inzwischen trägt man Sorge für die folgenden Feste u. um Ihnen selber eine Uebersicht der vorhandenen guten u. besseren Kirchenmusik zu verschaffen, lege ich Ihnen den Catalog der Leihanstalt bei, in dessen erster Hälfte eine ziemliche Anzahl Werke verzeichnet ist. Diesen Catalog bitte ich Sie, dortzubehalten. Sollten Sie sich für Schicht entscheiden, so müßten Sie schon die Stimmen dort ausschreiben lassen. Er ist nicht zu verachten und von bedeutender Wirkung auf die Menge, wie ich hier oft bemerkt habe, wo freilich für ihn ein besonderes lokales Interesse mitspricht[4]).

Für die am Schlusse Ihres Briefes ausgesprochenen guten Absichten sage ich Ihnen meinen herzlichsten Dank. Sie wissen, in welchen Händen die Direktion des hiesigen Theaters liegt[5]). Eine etwas noblere Bandenwirthschaft, von der sich selber rein zu halten nur durch unablässiges Zanken und Streiten möglich ist. Das kriegt man eben satt u. ich bin dessen gründlich überdrüssig. Seit 4 Jahren entschädigte mich die Direktion der Gewandhaus-Conzerte. Ich habe sie jetzt aufgeben müssen, weil der Theaterdirektor auf einem Entweder — Oder hartnäckig bestand, u. da ich eine starke Familie habe, so mußte die Neigung der Existenz zum Opfer gebracht werden. Ermessen Sie aber, wie es nun um mich steht. Ich

[1]) Friedrich Krug aus Cassel wurde im Juni 1839 als Baßbuffo und Schauspieler engagiert; von 1848 bis zu seiner Pensionierung 1885 als Musik- und Chordirektor am Hoftheater tätig.

[2]) Josef Strauß, vorher Konzertmeister in Mannheim, war von 1825 bis 1864 als Kapellmeister am Hoftheater in Karlsruhe engagiert und hatte die „großen" Opern zu dirigieren. Seine Nachfolger waren Wilhelm Kalliwoda (siehe weiter unten) und Hermann Levi, der spätere Münchener Generalmusikdirektor. (Über Strauß vgl. Allg. Theaterchronik 1864, S. 286/7.)

[3]) Besteht in Leipzig seit 1806.

[4]) J. G. Schicht (1753/1823) war lange Jahre Thomaskantor in Leipzig gewesen.

[5]) An Stelle von Dr. med. Carl Christian Schmidt, der vier Jahre mit künstlerischem Erfolge das Leipziger Stadttheater geleitet hatte und im Juli 1855 in New-York starb, war am 1. Januar 1849 der Direktor des Stadttheaters zu Magdeburg, Rudolf Wirsing, getreten, der dann 1869 durch Heinrich Laube abgelöst wurde.

versichre Sie, ganz trübselig. Ja — — mit Ihnen an einem Institute thätig sein zu können, „das wär' ein Ziel, aufs Innigste zu wünschen"! Aber so wohl wird's mir nicht! Indessen — — vergessen Sie mich nicht; Sie sollten es wirklich nicht zu bereuen haben.

Nun leben Sie recht wohl u. möge Ihnen der liebe Himmel rechte Freude in Ihrer neuen Wirksamkeit bescheeren, mögen Sie dieser, unbehindert und unbeirrt, recht lange Ihre Kräfte zum Heile der guten Sache widmen können.

In größter Hochachtung Ihr ergebenster Julius Rietz.

Leipzig, den 4. Dezember 1852.

Daß ich gern bereit bin, Ihre ferneren Wünsche u. Aufträge so rasch wie möglich auszuführen, brauche ich wohl kaum besonders zu bemerken.

(Auf der letzten Seite von Devrients Hand:

Motette von Mendelssohn, Nr. 2, Op. 69 Jauchzet dem Herrn. noch 6 Stimmen von jeder., 20. gr.

1 Schicht Motette groß ist der Herr. 16 gr.)

Karlsruhe 14. 12. 52.

Haben Sie herzlichen Dank, lieber Herr Musikdirektor, für Ihre schnelle Besorgung der Musiken. Es ist erst heute möglich gewesen, eine Entscheidung zu treffen, da die ganze Angelegenheit der Kirchenmusik wieder eine andere Physiognomie erhalten hat. Wir werden vorläufig nur zu Weihnacht u. Ostern eingelegte Musiken haben u. es sind dazu die eine Mendelssohnsche Motette „Jauchzet dem Herrn" u. die Schichtsche „Groß ist der Herr" gewählt worden. Zu der ersten haben Sie nur noch die Güte, uns 6 Stimmen von jeder nachsenden zu lassen, so schnell als irgend möglich, einfache Stimmen lagen bei u. sind zurückbehalten. Dann sendet die Musikhandlung wohl die Rechnung mit, die auf der Stelle bezahlt werden soll.

Tausend Dank für Ihre Güte u. ebenso viel Grüße an alle, die meiner gedenken. Es geht flott vorwärts mit meiner Direktion u. was ich gefragt u. Sie mir beantwortet haben, steht mir hinters Ohr geschrieben u. juckt mich alle Tage.

Ihr herzlich ergebener Devrient.

Karlsruhe 19. 1. 1853.

Darf ich Sie, verehrter Freund, wieder einmal bemühen? Ich denke, Sie sind nicht böse darüber. Schreiben Sie mir doch in kurzen Worten, was an der Henriette Fritsche[1]) ist, die Schülerin des Conservatoriums und nachher Concertsängerin in Leipzig war, jetzt in Darmstadt angestellt ist u. dort Julia u. Amazily zu singen im Stande ist. Wie ist die Stimme? Die Methode? Die Persönlichkeit? Wie alt kann sie jetzt sein? Seien Sie so gut u. schreiben Sie mir einen Zettel mit diesen Antworten. Mein Werk geht rüstig vorwärts. Freilich ist das Schauspiel schon viel weiter vorgerückt als die Oper, es fehlt nur an ersten Talenten. Wo fehlen die nicht? Wissen Sie mir keine erste jugendliche Sängerin, eine von heroischer — und Bravourcapacität, wenn auch noch grün, nur gut begabt? Keine ersten Tenöre? zärtliche und für Spielparthien und heroische? Wahrscheinlich wissen Sie keine, aber ich frage doch, um meinem Herzen Luft zu machen.

Ich sitze in Anordnung von Hoffestlichkeiten, Concerten, lebenden Bildern, costümirten Carussels bis über die Ohren, darum verzeihen Sie mir wohl das abrupte Schmieren.

Ihr ergebener Eduard Devrient.

Wie sind denn Ihre Dienstverpflichtungen? Auf lange Zeit?

Verehrtester Herr!

Verzeihen Sie die späte Antwort. Sieben sechsstündige Theaterproben von Tannhäuser[2]) haben mich stark mitgenommen, wie in einem Taumel bin ich die ganze Woche einhergegangen.

Was ich über Frl. Fritsche weiß, will ich Ihnen sagen, obwohl dies nicht maßgebend für ihren jetzigen künstlerischen status quo sein kann. Sie war Schülerin des Conservatoriums, hat aber ihre Studien dort nicht vollendet u. nachher bei verschiedenen Gesanglehrern Unterricht genommen. Eine bestimmte Gesangsmethode kann sie sich daher unmöglich angeeignet haben. Conzertsängerin war sie hier nie; sie hat einmal in einem Conzerte des Musikvereins Euterpe[3]), u. da, wie ich hörte, nicht besonders gesungen. Plötzlich gibt sie Gastrollen in

[1]) Zu einem Gastspiele in Karlsruhe ist es nicht gekommen. (Siehe den nächsten Brief.)

[2]) Die Premiere des Tannbäuser in Leipzig fand am 31. Januar 1853 statt. (Vgl. Leipz. Tageblatt, 22. 5. 1913, Nr. 253, S. 13; Leipz. Volksztg., 21. 5. 1913.)

[3]) Über das Auftreten in der Euterpe (Leipziger Musikverein von 1827—1886) habe ich nichts feststellen können; in Braunschweig sang sie am 14. Dezember 1850 als „ersten theatralischen Versuch" die Agathe, mußte dann am 17. h. m. in dem Konzerte der 10jährigen Violinvirtuosin Maria Serato absagen, gab am 19. 12. die Pamina und am 1. Januar 1851 an der Seite von Poeck als Comthur und der Fischer-Achten als Donna Anna die Zerline im Don Juan; ein Engagement erfolgte nicht. Die in Braunschweig erscheinende „Zeitschrift für Unterbaltung und soziales Leben" „Isis" berichtet in ihrer Nummer vom 29. 12. 1850 von der schönen Stimme und dem frischen Wohlklange; „auch fehlt es seit dem Abgange der Mad. Methfessel an einer jugendlichen Sängerin, da manche Opern gar nicht gegeben werden können"; Rat zum Engagement. — In Darmstadt war die Fritsche dann von 1851 bis 1853 engagiert.

Braunschweig u. bald darauf singt sie in Darmstadt als engagirtes Mitglied erste bedeutende Parthien. Ich schließe daraus u. aus mehrerem andern, daß man jetzt dort sehr genügsam geworden ist. Ein Herr Wachtel[1]) ist dort erster Tenor u. wie man liest, gefällt er. Ich sah mich verflossenen Sommer genöthigt ihn von der Theaterprobe des Barbier[2]) als ganz unbefähigt gradezu fortzuschicken, obwohl er für den Abend angekündigt war. Genug — — über Frl. Fritzsche, wenn sie nur halb das erfüllt, was von Darmstadt aus von ihr gesagt wird, muß ein ganz besonderer Geist gekommen sein, von dem früher keine Spur zu entdecken war. Ich fand alles an ihr nicht bedeutend, die Stimme war metallreich, aber scharf u. ohne alle Gelenkigkeit, der Vortrag geistlos. Sie kann etwa 24 Jahre alt sein, sieht aber sehr jugendlich aus, u. hat so ein gewöhnliches hübsches plebejisches Gesicht, die Figur ist schlank u. kann sich auf dem Theater gut machen. Ob sich irgend ein dramatisches Leben in ihr entwickelt hat, weiß ich nicht; Anlage dazu schien sie mir nicht zu haben. Ich habe mich selbst ihrer vor etwa 4 Jahren eine kurze Zeit angenommen; da ich aber kein Heil darin sah, brach ich bald wieder ab. Sollten nicht einige Gastrollen in Carlsruhe Sie am sichersten u. einfachsten aufklären[3])?

Jugendliche talentvolle Sänger u. Sängerinnen! Selbst wenn man sie stehlen wollte, sie sind nirgends zu finden! Man muß sich mit dem begnügen was man hat, so viel wie möglich concessiren u. auf günstige Zufälle warten.

Es scheint mir, als hätten Sie sehr viel zu thun. Strengen Sie sich nur nicht über Gebühr an u. erhalten Sie sich der guten Sache so lange als möglich. Bedenken Sie, daß es nicht viele Eduard Devrients gibt. Nehmen Sie das als meine aufrichtigste Meinung.

Mein Contract läuft bis 1855. Bei besonders glücklichen Vorkommnissen aber glaube ich ihn lösen zu können. Es ist nicht anders denkbar, als daß ich der hiesigen Direktion ebenso unbequem und lästig bin, als sie mir verächtlich u. mit meinen innersten Ueberzeugungen schlechterdings unvereinbar ist. Diese Proben des Tannhäuser haben wieder Kämpfe gekostet — — — es sollte mit dreien abgemacht sein! Weil es nicht so viel machen (!!) wird wie der Profet, soll auch nicht so viel Zeit und Muse darauf verwendet werden. Sie kennen ja wohl die Sorte!! — —

Leben Sie wohl u. seien Sie schönstens gegrüßt von Ihrem verehrungsvollst ergebenen Julius Rietz.

Leipzig, den 30. Januar 1853.

Hier sei ein aus dem Antiquariate Börner-Leipzig stammender Brief an Ed. Devrient eingefügt, der zeigt, mit welch' großen Erwartungen führende Mitglieder des damaligen deutschen Theaters seiner Tätigkeit in Karlsruhe entgegensahen.

Mein verehrter Herr Devrient!

Die Eröffnung Ihres Theaters — — unter Auspizien, die nicht bloß den Karlsruhern Glück verheißen, sondern den Höfen und der Theaterwelt ein fruchtbringendes Beispiel sein müssen — — wie gern hätte ich Sie persönlich mit begrüßt. Mein Intendant[4], hat mir aber für Mittwoch eine Aufgabe gestellt, die mich auch morgen hindert[5]).

Wenn ich Sie nun an einem bewegten Tage auch noch mit der Ansicht dieser Zeilen bemühe, die Ihnen meine Gratulation zu dem glücklichen Anfange Ihres Werkes bringen sollen, (zu dem Ihre bisherigen Arbeiten nur Vorbereitungen waren), so bestärkt mich darin die Ueberzeugung, daß einem Mann Ihres Strebens auch die Theilnahme der Einzelnen willkommen ist, wenn sie allein der Sache gilt, und noch dazu einer Sache, der er die eigne Lebenskraft opfert.

Meinen aufrichtigen Glückwünschen und freundschaftlichsten Grüßen habe ich noch, für Sie und Ihre Gattin, die des Herrn v. Grüneisen hinzuzufügen, die mir derselbe — — mit dem lebhaftesten Interesse für das Gedeihen Ihrer Pläne — — in der Meinung auftrug, daß ich der Eröffnung beiwohnen würde.

Alles Gute für Ihr Werk von Ihrem ergebensten

Carl Grunert.

Stuttgart, d. 16ten Mai 53.

Karlsruhe 5. 3. 56.

Werther Herr Kapellmeister.

Wahrscheinlich ist der Baritonsänger Stockhausen[6]) jetzt bei Ihnen eingetroffen oder trifft doch in den nächsten Tagen ein. Ich mache Sie auf diesen außerordentlichen Sänger dringend

---

[1]) Theodor Wachtel (1823/1893, der später dann so gefeierte lyrische Tenor).

[2]) Auf dem Zettel des Leipziger Stadttheaters vom 26. Mai 1852 ist für die Rolle des Almaviva tatsächlich Theodor Wachtel vom Hoftheater in Darmstadt als Gast angekündigt!

[3]) Vgl. oben.

[4]) Ferd. v Gall (1809/72) leitete von 1846/69 das Stuttgarter Hoftheater.

[5]) Carl Grunert spielte am 18. 5. 1853 im Stuttgarter Hoftheater den Ludwig XI. in dem gleichnamigen Trauerspiele von Casimir Delavigne.

[6]) Julius Stockhausen (1826/1906), der berühmte Bariton und Gesanglehrer; er sang am 6. April im Gewandhause.

aufmerksam u. empfehle ihn Ihrer besten Förderung in seinen Wünschen und Vorhaben. Sie werden sogleich merken, daß Sie es mit einem Musiker zu thun haben, Sie werden nach den ersten zwölf Takten, die Sie von ihm hören, erkennen, daß hier eine Vollendung der Gesangsschule vorliegt, die leider heut zu Tage ganz abhanden kommt, die man aber darum nur um so höher zu achten hat. Was Sie also thun können, werther Herr und Freund, um den braven Mann zu fördern, das werde ich Ihnen danken, wie Sie vor der Musikwelt Dank davon haben werden. Tragen Sie meine Empfehlung weiter in dem Leipziger Kreise und grüßen Sie alle, bitte ich, die Sie mir geneigt wissen. Mit der Empfehlung an Sie halte ich Stockhausen für alle empfohlen. — — Mit unsern Arbeiten geht es gut, der norddeutsche Geschmack faßt kräftige Wurzeln u. schlägt lustig aus[1]). Ich schicke Ihnen einen Nachweis über unsere Jahresarbeit, der Sie u. meine andern Freunde in L. vielleicht interessirt[2]). Den Propheten habe ich doch nun endlich auch bringen müssen[3]) u. in brillanter Gestalt, das Volk Israels muß auch einmal um das goldene Kalb tanzen, zuletzt kommt es doch ins gelobte Land.

Herzlichen Gruß von Ihrem ergebenen Eduard Devrient.

Karlsruhe 18. 12. 56.

Eine Frage u. Bitte, hochgeehrter Freund. Wissen Sie nicht einen ersten Hornisten am ersten Pult für uns? Es braucht erst am 1. April zu sein. Er muß dazu die Fähigkeiten haben, die Sie kennen, nicht alt sein, damit nicht baldige Pensionirung droht, ein ordentlicher Mensch u. s. w., auch mit 7—800 Rchsthlr. zufrieden sein. Ein junger fähiger talentvoller Mensch wäre mir am liebsten. Zieht das Conservatorium dergleichen nicht? Seien Sie so freundlich, meines Wunsches zu gedenken. Für Ihre Mitteilungen Ihrer Abkürzungen des Lohengrin bin ich Ihnen noch Dank schuldig[4]). Unser Institut ächzt jetzt unter dem Studium[5]), bringt es aber hoffentlich am Weihnachtstage heraus. Herzliche Grüße allen, die meiner in Leipzig gedenken.

Noch eins! Figaros Hochzeit mit den Recitativen hat hier einen glänzenden Erfolg gehabt[6]), das Werk hat in dieser musikalischen Ganzheit einen unaussprechlichen Reiz. Ich habe die Recitative neu übersetzt u. zusammengedrängt, dabei zugleich die Uebersetzung der Musikstücke von den unverschämten Textentstellungen gesäubert u. den Originalausdruck der Mozartschen Composition dadurch hergestellt, was von großer Wirkung ist. Sagen Sie doch Härtel oder sonst einem Leipziger Verleger, der daran denkt, den Clavierauszug wieder aufzulegen, daß meine Bearbeitung ohne alle Bedingungen zu Gebote steht[7]).

Herzliches Lebewohl von Ihrem ergebenen Eduard Devrient.

Karlsruhe 22. 3. 57.

Von Ihnen, mein verehrter Freund, erhoffte ich eine Antwort, die mich über den etwas unsicheren Brief des Frl. Brenken[8]) näher belehrt hätte. Da ich vergeblich gewartet, so belästige ich Sie mit mahnenden weiteren Fragen u. bitte recht dringend, daß Sie mir in ein Paar Zeilen über die Angelegenheit schreiben, damit ich wisse, ob ich auf die junge Dame gar keine Rechnung mehr zu machen habe. Sie schreibt: sie wolle nur da auftreten, wo man sie kenne. Also nur in Leipzig oder Cölln? Oder meint sie damit,: sie wolle erst als Conzertsängerin debütiren? Das könnte hier ja geschehen. — — Sie wolle erst prüfen, ob sie sich der Bühne oder bloß der Conzertproduktion widmen solle. Dazu muß sie aber auch der besten Gelegenheit sich versichern, betritt sie ohne sichere Anleitung die Bühne, so beweist ein mangelhafter Erfolg noch nicht, daß sie nicht doch dazu Beruf habe. — — Sie wolle im Sommer herkommen nach Karlsruhe. Das kann leicht in unsere Ferienzeit, July-August, fallen oder in einen Repertoirmonat, der es unmöglich macht, sich mit ihr zu befassen. Der ganze Brief ist unpräcis u. ich bitte Sie mir nur zu ermitteln: ob die junge Dame will, daß ich noch auf sie reflektire oder nicht. Ist ihr Debut in Leipzig schon erfolgt, so sagen Sie mir wohl davon.

Der Anfangsgehalt von 900 Rchsthlrn. ist ihr zu gering. Der kann sich schnell erhöhen, wenn sie rasch vorwärts kommt, man kann diese Erhöhung, wie ich es bei Eleven stelle, nach dem Maße der Fortschritte stipuliren. Aber einem jungen Talente, das noch keinen Schritt auf der Bühne gethan, das noch kein Repertoir hat, mit dem man also fast Jahr u. Tag braucht, sie nur einigermaßen nützlich zu machen, kann man doch nicht sogleich einen großen Gehalt anbieten.

[1]) Über das Repertoir vgl. Kilian, a. a. O., S. 61 flg.
[2]) Gemeint sind die von den Souffleuren des Hoftheaters zusammengestellten Almanache.
[3]) Erstaufführung am 21. Februar 1856.
[4]) Soweit festzustellen ist, ist in Karlsruhe der Lohengrin immer ohne Strich gegeben worden.
[5]) Die Erstaufführung des Lohengrin in Karlsruhe war am 26. Dezember 1856.
[6]) Diese Neueinstudierung ging am 16. Oktober 1856 zum ersten Male in Scene.
[7]) Ist bei Härtel nicht erschienen.
[8]) Auguste Brenken, Tochter des Preußischen Kreisgerichtsrates Brenken in Soest, war ohne Gastspiel am 15. 4. 1857 in den Verband des Hoftheaters zu Karlsruhe eingetreten; sie hatte im März vorher in Leipzig ihren ersten theatralischen Versuch als Amina in der Nachtwandlerin gemacht; nach einjähriger Tätigkeit trat sie wieder aus. (Vgl. Sign. f. d. mus. Welt, 1857, S. 395, 157, 181, 274; 1858, 42 („man vermißte Bühnengewandheit und jedes dramatische Leben"); 1859, 72 (Kräftige Stimme, nichts Ergreifendes, Warmmachendes).

Ich belästige Sie mit der Frage über diese Angelegenheit, weil dieselbe zur Entscheidung drängt.

Meine Reise habe ich bis Hamburg fortgesetzt[1]), wo ich eine gute Gesangsschule der Frau Cornet[2]) gefunden. Ich habe viel gesehen u. gehört aber — — Im Ganzen halte ich die Sache des deutschen Theaters für verloren, es geht den Weg des englischen, dem Verfall, dem Aufhören entgegen. Schirmer (Schimmer?[3]) grüßt Sie. Daß ich Sie so frisch und thätig gefunden, hat ihn sehr erfreut. Dem Regisseur Behr einen Gruß. Wenn Sie dem Tenoristen Schneider begegnen, so theilen Sie ihm doch mit, daß unser hoher Tenor abgehen wird u. zwar im Juni vor Theaterschluß.

Nun herzliches Lebewohl von Ihrem ergebenen Eduard Devrient.

Mein sehr verehrter Freund! Da ich Ihnen mit diesen Zeilen ein. Hoffnung vereiteln muß, so mögen Sie versichert sein, daß es mir blutsauer wird, sie zu schreiben. Daß dies später geschieht, als Sie ursprünglich gewünscht haben und mir selbst lieb ist, mögen Sie sich durch die mit dem Schluß unserer Concertsaison verbundenen unsäglichen Arbeiten erklären und freundlich entschuldigen. — — Fräulein Brenken[4]) hat mich etwas außer mir gebracht u. ihr Gänsenaturell in hellstem Lichte leuchten lassen. Als ich ihr Ihren Brief mitgetheilt hatte, war sie überrascht, meinte: sie hätte gar nicht mehr daran gedacht u. die Sache gar nicht so ernsthaft genommen. Ich unterließ natürlich nicht ihr bemerklich zu machen, daß, wenn ein Mann wie Sie so viel Interesse an Jemandem kundgäbe, wie es hier geschehen wäre, er es sehr ernsthaft meine u. stellte ihr so beredt wie möglich alle die Vortheile dar, die durch ein Engagement unter Ihrer Leitung ihr zu gute kommen würden, daß ihre künstlerische Entwicklung viel sicherer, fundirter und rascher vor sich gehen würde als an einem andern Orte, namentlich hier u. s. w. Das schien ihr einzuleuchten, auch daß es besser sei, wenn unter diesen Umständen das hiesige Debut unterbliebe, sie wolle Ihren Antrag annehmen, aber doch ihren Lehrer Götze[5]) erst davon benachrichtigen. Diesen mögen nun Eitelkeit und Eigennutz bestimmt haben anderer Ansicht zu sein, denn nächsten Tages kam Frl. B. unsicher und schwankend u. meinte, sie müsse erst ihren Vater um Rath fragen; die Antwort werde rasch erfolgen. Die nicht rasch erfolgte Antwort enthielt nun den Willen des Vaters, das Engagement in Carlsruhe nicht anzunehmen. In wieweit auf diesen Ausspruch von hier aus influirt worden ist, konnte ich nicht herausbekommen; überzeugt bin ich aber, daß der Mann ganz bestimmt worden ist, da ihm (er ist Gerichtsdirektor in Soest) dergleichen Angelegenheiten gänzlich fern liegen u. er sich stets was seine Tochter betraf auf Andere verlassen hat. Gleich darauf debütirte Frl. Br. als Nachtwandlerin[6]) u. zwar, wie ich hörte, mit jenem unsinnigen tumultuarischen und überschätzenden Beifall, wie er nur bei einem so demoralisirten Publikum, wie das hiesige Theaterpublikum ist, vorkommen kann. Indessen erklärten sich auch Einsichtsvollere und Ruhigere dahin, daß das Debut ein vielversprechendes sei; die Stimme soll wundervoll geklungen haben, alles Technische sehr anständig, Haltung, Spiel, Benehmen aber so unvollkommen wie möglich gewesen sei. Hr. Wirsing griff gleich zu, engagirte die Dame auf mehrere Jahre mit steigender Gage u. so wars aus! Ein zweites Debut fand bis jetzt nicht statt. Um das in der ganzen Verfahrungsweise des Frl. B. für mich Unangenehme noch zu vermehren, hörte ich, daß sie den Inhalt unsers Gespräches nach Ankunft Ihres Engagementsbriefes wörtlich wiedererzählt habe, daß sie hier nichts lernen könne, in Karlsruhe unter Ihrer Leitung der einzig richtige Platz für sie sei u. s. w. Die Sache selbst genirt mich nicht, denn ich habe von jeher den hiesigen Theatervorständen meine Respektslosigkeit unverholen gezeigt; nur die Dummheit ärgert mich und um so mehr, als sie mich gelehrt hat, daß man auch mit dem Wohlwollen vorsichtig sein muß.

Sie können, mein verehrter Freund, über den Handel nicht verdrießlicher sein wie ich selbst. Freilich haben Sie einen Verlust zu überwinden. Gebe der Himmel, daß Sie bald Ersatz dafür finden. Kommt mir irgend etwas vor, was Ihnen dienen könnte, so erhalten Sie auf der Stelle Nachricht.

Für heute herzlichsten Gruß von Ihrem ergebensten Julius Rietz.

Leipzig, 29. März 1857.

Bei Ihrem Hiersein vergaß ich zu fragen ob Ihnen mein Brief wegen des Hornisten zugekommen ist? Hoffentlich haben Sie mir keine Unterlassungssünde vorzuwerfen u. mein langer Brief ist nicht verloren gegangen[7]).

---

[1]) Im Anschluß an die Sitzungen des Bühnenvereines; vgl. Briefwechsel zw. Ed u. Th. Dev., S. 244, 272 7.

[2]) Franziska Cornet (1808/70), geb. Kiel, die Gattin des seinerzeit sehr gefeierten Tenores Julius Cornet, leitete von 1848 bis 1863 in Hamburg eine Gesangsschule und war als Lehrerin sehr geschätzt. — Über das Künstlerpaar habe ich im „Jahrbuch des Braunschweiger Geschichtsvereines" 1912 gelegentlich der von mir daselbst veröffentlichten Briefe des ehemaligen Braunschweigischen Hofkapellmeisters Gottlieb Wiedebein eingehend gehandelt.

[3]) Habe ich nicht feststellen können; Schneider war Tenor in Leipzig seit 1852 und ging nicht nach Karlsruhe.

[4]) Vgl. oben.

[5]) Franz Goetze (1814/1888) ausgezeichneter Gesanglehrer, seit 1852 in Leipzig; vgl. darüber seine Schrift aus dem Jahre 1868: 15 Jahre meiner Lehrtätigkeit.

[6]) Vgl. oben.

[7]) Dieser Brief ist nicht mehr aufzufinden.

Verehrter Freund! Einige Stunden nachdem ich meinen heutigen Brief an Sie abgesandt hatte, kam Frl. Brenken mit dem überraschenden Antrage zu mir, ich möchte ihre fernere Ausbildung, Einstudierung der Parthieen etc. übernehmen; sie sei mit Herrn Götze und auch mit Herrn Wirsing ganz auseinander. Letzterer habe ihr Bedingungen in den Contrakt gesetzt, die sie nicht gewillt sei zu erfüllen. Nach einigen Auseinandersetzungen (die für Sie kein Interesse haben) stellte ich ihr ernstlich und warm vor, wie unrecht sie gethan habe, Ihren Antrag zu verschmähen, sie hätte ihren Vater bestimmen müssen etc. Genug, ich ging ihr scharf zu Leibe (natürlich höchst figürlich gesprochen). Sie schien davon ganz ergriffen u. versprach mir, auf eine desfallsige Forderung, ihrem Vater noch einmal zu schreiben u. ihn dringend um die Erlaubnis, nach Carlsruhe gehen zu dürfen, anzusprechen. Ich zweifle nun nicht, daß sie das gethan hat, wollte auch nicht unterlassen Ihnen vom ganzen Vorgange schleunigst Nachricht zu geben. Die Antwort muß spätestens in drei Tagen hier sein — — auf die Möglichkeit hin, daß sie günstig ausfiele, meine ich, könnten Sie noch diese Woche warten, bevor Sie andere Schritte zur Besetzung der Stelle thun. Vielleicht macht sich noch alles nach Wunsch u. wir haben Beide für unsern Aerger einige Genugthuung. Handeln Sie daher nach Ihrer Einsicht — — — ich glaube das Meinige gethan zu haben.

Mit ganz den nämlichen Gesinnungen wie heute Vormittag Ihr ganz ergebenster Julius Rietz.

Leipzig, 29.ten März 1857.

Diese Zeilen schreibe ich Abends 8 Uhr. Das Postbureau ist geschlossen u. ich habe keine Briefmarken, kann daher nicht frankiren, was ich zu entschuldigen bitte.

Wollen Sie etwa selber an den Vater schreiben, wenn Ihnen die Sache der Mühe werth ist? Kreisgerichtsrath Brenken in Soest.

Karlsruhe 1. 4. 57.

Tausend Dank, mein werther Freund, für die Wärme u. Energie, mit welcher Sie sich meiner Angelegenheit angenommen haben. Ich fand Ihre Briefe gestern vor, da ich eben wieder von einem Direktionsausfluge zurückkam, u. da mir jetzt alles mißglückt, unser Personal jetzt in einen Zustand des Mauserns gerathen ist, so war der Schein von Aussicht, den Sie mir geben, mir sehr willkommen. Ich habe sogleich an den Kreisgerichtsrath Brenken geschrieben; vielleicht, daß die Sache sich dadurch beschleunigt. Es warten mehrere Sängerinnen nur auf das letzte Wort zu Prüfungsvorstellungen. Ach, mein werther Freund, welch eine schnöde Plage habe ich mir mit dem Direktionswesen aufgeladen! Ich habe wirklich in meinem Leben nicht so viel gesündigt, als ich jetzt in meinem Alter abbüße. Preisen Sie Ihr Schicksal jeden Morgen, daß Sie nicht mehr fürs Theater zu sorgen haben.

Das Glück aber, brave und hülfreiche Freunde zu haben, wie Sie, das genießt man freilich auch in solchen Calamitäten doppelt. Herzlichen Dank u. Gruß!

Ihr ergebener Eduard Devrient.

Nach Ostern beginnen unsere Vorstellungen erst wieder, dann aber findet Frl. B. sogleich Raum, wenn sie nur jetzt zur Stelle zusagt. Ihre sonstigen Wünsche mag sie präcisiren; was unsere Verhältnisse und ihre zeitige Bühnenfremdheit zu gewähren gestatten, soll geschehen[1]). E. D.

Karlsruhe 12. 1. 59.

Mein verehrter Freund! Ich komme wieder mit einer Plage, wieder eine Bitte um Auskunft. Eine junge Sängerin, Ida Krüger aus Schwerin, hat sich auf Sie u. David bezogen, Sie hätten ihr im vorigen Winter, als sie in Gewandhausconcerten gesungen[2]), den Vorschlag gemacht· sie mir zu empfehlen. Damals habe sie Conzertsängerin bleiben wollen, nun aber sei sie in Schwerin auf der Bühne u. s. w. Wie ist nun Stimme, Gesangskunst, Talent u. Persönlichkeit der jungen Dame beschaffen? Können Sie mir das bald schreiben, so erzeigen Sie mir eine neue Freundlichkeit zu dem Vorrath der alten, die meine dankbare Erinnerung bewahrt.

Herzliche Grüße an David. Von mir weiß ich Ihnen wenig mehr zu sagen, als daß ich fortbüffele. Vielleicht interessirt Sie, was wir im vorigen Jahre gearbeitet; ich schicke Ihnen die Uebersicht[3]). Vermuthlich findet im März eine Versammlung der Theatervorstände in Berlin statt[4]) u. ich streife durch Leipzig, falle bei Ihnen ein auf einen Moment u. rechne darauf, Sie frisch u. wohlauf zu finden.

Ihr ergebener Eduard Devrient.

---

[1]) Vgl. oben.

[2]) Sie sang am 4. Oktober 1857 und am 16. Januar 1858 im Gewandhaus; sie hatte im 1. Konzert die Arie der Agathe aus dem Freischütz, im 2. die Arie der Leonore aus Fidelio vorgetragen. Sie war 1858/9 am Hoftheater in Schwerin engagirt, wo sie am 22. 11. 1858 als Anna in der weißen Dame debutirt hatte; Juli und August 1858 hatte sie in Doberan in Robert den Teufel, Hugenotten und Freischütz gastirt. (Vgl. Sign. f. d. mus. Welt, 1857, S. 128, 135; 1858, S. 37, 46, 326.)

[3]) Vgl. oben.

[4]) Vom 10. bis 13. März 1859 fand in Berlin eine Versammlung des Bühnenvereins statt, an der Devrient teilnahm.

Verehrtester Freund. Ihren Brief erhielt ich gerade als ich, bereits mit Pelz und Reisetasche versehen, auf dem Sprunge stand ein Paar Tage von hier fortzugehen. Wenn die Antwort daher etwas später kommt als Sie erwartet haben, so bitte ich dies zu entschuldigen.

Frl. Krüger ist eine von den vielen Sängerinnen, welche vom hiesigen Conzertpublikum auf ungerechte Weise behandelt worden sind. Sie besitzt zwar keine einzige hervorstechende Eigenschaft, aber alles an ihr ist recht hübsch und gut — Stimme, Ausbildung, Vortrag usw. Sie kann nicht Entzücken erregen, wird aber jedes nicht überspannte und übersättigte Publikum befriedigen, wie es vielfach und gerade nach der hiesigen ungünstigen Aufnahme geschehen ist. Freilich beurtheile ich sie nur nach ihren Leistungen im Conzertsaale, für den sie Wärme und dramatisches Leben genug zeigte; ob dies für die Bühne eben hinreichend sein wird, darüber kann ich mir keine Meinung erlauben. Ihr Naturell stempelt sie zur jugendlichen (sogenannten) zweiten Sängerin, Pamina, Agathe, Gabriele etc. ist ihre Sphäre; aber, so ganz jung ist sie nicht mehr, ich schätze sie auf 26 Jahre; was sonst ihre Persönlichkeit anbetrifft, so hat sie eine ziemlich große und schlanke Figur, ein frisches, aber sonst nicht anziehendes Gesicht. Sie ist übrigens ein gutes anständiges Mädchen und frei von allen Sängerinnen-Unannehmlichkeiten. Wie sie mir sagte, hat sie vor einigen Jahren in Mannheim auf der Bühne gesungen[1]), ist aber von dort wegen unzweckmäßiger Beschäftigung, Isabella in Robert, verscheucht worden. Als ich ihr proponirte, ihr eine Empfehlung an Sie zu geben, waren Sie gerade in große Sängerinnen-Not; ein paar Tage nachher erklärte sie mir aber, daß Sie auf Wunsch ihrer Eltern nicht wieder zur Bühne gehen wolle. Sie hat also abermals ihren Entschluß geändert. Bemerken will ich noch daß meine Bekanntschaft mit ihr vom Oktober 1857 ist u. ich seitdem nicht viel von ihr gehört habe, also auch nicht weiß, ob sie sich weiter entwickelt, Fort- oder Rückschritte gemacht hat.

Vielen Dank für die Uebersendung der Uebersicht Ihrer Leistungen, die mich wegen des fast ausschließlich Schönen u. Guten, was Sie producirt haben, aufs Neue ungemein erfreut hat. Schade nur, daß auch Sie sagen müssen, „sie büffeln fort". Es scheint also, daß ein Theater ernstlich zu führen unter allen Umständen, selbst unter den scheinbar günstigsten, eine „Büffel"arbeit ist. Möge Ihre Kraft u. Lust nicht erlahmen! Ist von Ihren Bearbeitungen der Shakespearschen u. andern Stücke etwas gedruckt[2])? Ich sammle mit Wut alles Dramaturgische u. möchte Sie wohl bitten, mir in dem Fall Einiges zu schenken. Besonders würde es mich interessiren zu sehen, was Sie aus Käthchen von Heilbronn gemacht haben. Das scheint mir zu einer vernünftigen theatralischen Bearbeitung ohne arge Verstümmelung des Originals die meisten Schwierigkeiten darzubieten. Passiren Sie Leipzig, so gehen Sie mir nicht vorbei; ich freue mich jedesmal recht herzlich Sie zu sehen.

Mit allerfreundlichstem Gruße Ihr ergebenster Julius Rietz.

Leipzig 17. Januar 1859.

Karlsruhe 22. 3. 59.

Werther Freund!

Ein lyrischer Tenor namens Rebling[3]), der bei Prof. Götze in Leipzig studirt habe u. dann die Bühne betreten, beruft sich auf Ihre Auskunft über ihn. Wie ist der Mann u. kann er das Fach in den ersten Parthien vertreten? Er schreibt jetzt von Rostock[3]).

Ich habe auf meiner diesjährigen Reise Leipzig nicht besuchen können, habe in Jena u. Weimar gute, in Berlin arbeitsvolle, überall sehr bewegte Tage gehabt u. hier nun neuen Wust angehäufter Arbeit vorgefunden. Ihnen geht es hoffentlich so gut, als ich es Ihnen wünsche u. so grüße ich Sie mit alter Gesinnung Ihr ergebener

Eduard Devrient.

Verehrtester Freund!

Herr Rebling hat eine sehr hübsche klangvolle Brusttenorstimme bis gis, a- - singt recht vernünftig, wenn auch nicht sehr geistreich und ist gründlich musikalisch. Er hat hier öfter auf dem Theater mit sehr großem Beifall gesungen[4]), die sogenannte Kritik hat ihn unmäßig gelobt. Das will aber beides nicht viel heißen, denn nirgends in Deutschland ist das Claquen- und bestechliche Recensionswesen so im Schwange wie jetzt in Leipzig. Ich selbst habe ihn dort nicht gehört und kenne ihn nur aus seiner Conservatoriumslehrzeit und aus einigen Conzertleistungen, derentwegen ich ihn aber vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus nur loben kann. Wie er sich auf der Bühne entwickelt hat, würden Sie am sichersten

---

[1]) Vgl. Pichler: Chronik des großherzogl. Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim, 1879, S. 279: Ida Krüger für kurze Zeit gewonnen.

[2]) Damals war nur die Bühnenbearbeitung des Käthchens von Heilbronn gedruckt (Dresden 1852); der Deutschen Bühnen- und Familien-Shakespeare erschien erst 1873/6.

[3]) Vgl. Sign. f. d. mus. W. 1854, Nr. 49, Hauptprüfung am Conservatorium d. Musik, 22. 11. 1854: Rebling, eine Arie aus Iphigenie in Tauris; die Stimme nicht von besonderer Mächtigkeit, aber sie hat etwas Gewinnendes im Klang; die Benutzung erfolgt auf unaffektirte Weise; der Ausdruck des Freundschaftsgefühles war entsprechend. — Rebling hat dann 1859 6mal am Leipziger Stadttheater, z. B. als Tamino und Joseph gesungen, kam dann nach Rostock und 1861 nach Königsberg; von da verliert sich seine Spur.

[4]) Vgl. oben.

durch Behr erfahren können; verschweigen will ich Ihnen aber nicht, daß er für einen Tenor u. namentlich bei einem Hoftheater keine günstige Persönlichkeit hat; er ist klein, trägt den Kopf zwischen den Schultern und hat ein häßliches Gesicht. Wenn Sie darnach weiter nicht fragen, so glaube ich, werden Sie ihn gebrauchen können.

Schade, daß Sie genöthigt waren, an uns vorbeizugehen; ich hatte mich sehr auf Ihr Hiersein gefreut. Unsere Conzertsaison nährt sich ihrem Ende. In der vorigen Woche haben wir zum ersten Male Schumanns Musik zum Manfred mit dem (allerdings sehr verkürzten) Gedicht, von drei Mitgliedern des hiesigen Theaters gesprochen, aufgeführt[1]). Sie gehört mit zu dem Besten, was Schumann geschrieben hat u. einzelnes darin ist auch absolut von ausgezeichneter Schönheit. Dagegen hat mir seine nachgelassene Musik zum Faust großes Herzeleid bereitet. Lauter Duster, Zerfahrenheit und Wunderlichkeit. Denken Sie sich, wie das klingt, wenn Gretchen singt: Ach, dacht ich doch, hat er in Deinem Betragen was Freches, Unanständiges gesehn? Es schien ihn gleich nur anzuwandeln mit dieser Dirne gradehin zu handeln etc. etc. Auch der singende böse Geist macht sich zuweilen fast komisch — Nachbarin! euer Fläschchen! aber gewiß. Aus dem 2ten Theile des Faust ist unter anderm auch die Scene mit den vier grauen Weibern componirt!

Dagegen hat uns Stockhausen an 3 Abenden wieder außerordentlich entzückt[2]). Er läßt unbedingt alles, was heute zu Tage singt, weit hinter sich zurück; man kann nichts perfecteres, gebildeteres und schöneres hören.

(Darunter von anderer Handschrift.)

Mit diesen Zeilen [illegible] auch d. Buch zu meiner kleinen einactigen Oper an Sie abgehen[3]). Könnten Sie davon Gebrauch machen u. sich bewogen fühlen, d. Partitur zu wünschen, so würden Sie mich erfreun.

Vielen Dank für die Uebersendung des Käthchens. Die Bearbeitung hat mir ausnehmend gefallen.

Mit herzlichstem Gruße Ihr ergebener Julius Rietz.

Leipzig 26ten März 1859.

Karlsruhe 10. 10. 59.

Werther Freund!

Ihre vielbewährte Güte veranlaßt mich abermals zu einer Bitte um Auskunft, selbst über Ihr musikalisches Forum hinaus. Wie ist der Schauspieler Werner[4]), welcher einige Jahre in Leipzig war? Er hat Heldenväter u. Charakterrollen gespielt. Sie haben doch wohl Gelegenheit gehabt, ihn selbst zu sehen oder ziehen leicht ein kompetentes Urtheil über ihn ein. Ich bin leider durch Rudolphs[5]) schwere Erkrankung genöthigt, mich umzusehen, wer ihn wohl ersetzen könnte, wenn wir ihn wirklich verlieren sollten. Bitte sagen Sie mir bald etwas darüber.

Ist's wahr, daß Sie nach Dresden gehen?

Wir stehen vor Tristan u. Isolde u. setzen die Hebel an, die Last zu heben, Gott weiß, wie es noch damit wird[6]).

Muß denn in Zukunft alle Musik mit solcher Not u. Pein u. solchen Opfern aller Art erkauft werden? Wir haben sonst über Seidelmanns Wahlspruch „Alles schöne ist schwer" gelacht. Er hat am Ende recht gehabt u. wir haben das nur in der Kinderunschuld unserer vergangener Epoche nicht gewußt.

Herzlichen Gruß Eduard Devrient.

Verehrtester Freund!

Das Uebermaaß von Geschäften, welches mit dem Beginne unserer Conzertsaison verbunden ist, hat es mir bis heute unmöglich gemacht, Ihren Brief zu beantworten. Sie können nicht leugnen, daß ich sonst ein prompter Correspondent bin u. werden mir daher die diesmalige Verzögerung zu gute halten.

Ich glaube Ihnen früher schon gesagt zu haben, daß der Beifall, den heut zu Tage ein Mitglied des hiesigen Theaters einerntet, nicht maßgebend für seine Leistungen ist. Das wird alles bestens besorgt u. dauert dann solange, wie es eben dauert. Da soll denn auch Herr Werner sich fortdauernd der allgemeinsten Zufriedenheit Seitens des Publikums und der sogenannten Critik erfreut haben. Ich selbst habe ihn auf dem Theater nie gesehen, da mir vor dem Orte graut. Bei einer Aufführung der Schumannschen Musik zum Manfred,

[1]) Die Aufführung fand am 24. März 1859 statt. — Die Szenen zu Faust erklangen erst (vollständig) am 4. Dezember 1862, während die erste Abteilung am 24. Februar 1859 — also vier Wochen vor diesem Briefe — im Gewandhause zum ersten Male aufgeführt worden waren.

[2]) Er hatte am 24. Februar, am 3. und 10. März 1859 im Gewandhaus gesungen.

[3]) „Georg Neumark und die Gambe", nach einem Texte von Pasqué.

[4]) 1859/61 in Leipzig, kam von Bremen und ging nach Hamburg.

[5]) Adolph Rudolph war von 1854/59 in Karlsruhe engagiert; er starb als Mitglied des Theaters; vorher war er von 1851 bis 1854 in Leipzig gewesen. (Vgl. Schlivians deutsche Theaterzeitung 28. 8. 1854; Sign. f. d. m. W. 1852, S. 395, 1853, S. 60, 195).

[6]) Die Erstaufführung des Tristan in Karlsruhe fand erst em 3. Dezember 1881 statt.

wo das ganze natürlich sehr gekürzte Gedicht von mehreren Personen gesprochen wurde, hatte er auch einige Parthien übernommen; nur daher kenne ich ihn u. das hat er vernünftig und ordentlich gemacht. So haben mich auch einige vorurtheilslose Leute versichert, daß seine Leistungen auf der Bühne edlerer Natur waren u. sich von Schulmeisterei u. Allotriis ferner hielten, als es sonst hier beliebt wird. Geradezu störend und seine Leistungen paralysirend soll die falsche Bildung oder Unbildung seines Organs sein, daß er nicht frei und natürlich ertönen läßt, er drückt und preßt u. bringt meist bei stärkeren Affekten unangenehme Gutturaltöne hervor. Er ist wahrscheinlich nie darauf aufmerksam gemacht worden, denn das Naturell seines Organes ist das nicht, wie sich in der Unterhaltung wohl erkennen ließ. Sie würden diese Unart ohne Zweifel leicht entfernen können. Uebrigens ist er von angenehmer Persönlichkeit u. ein sehr anständiger Mann, der gewiß ein ganz redliches Streben hat u. bildungsfähig ist. Das sind alles Dinge, die Ihnen wohl gefallen könnten u. so meine ich denn, Sie könnten es mit ihm versuchen. Bemerken will ich noch, daß er in der letzten Zeit sein eigentliches Feld, Charakterrollen, wenig cultivirt u. meist Heldenväter gespielt, in diesen auch am meisten reussirt hat. —

Daß Rudolph so krank sei, erfuhr ich durch Sie zuerst. Nach neueren Nachrichten soll es ja ganz hoffnungslos mit ihm stehen. Schade!

Die Zusendung des Textes zu meiner kleinen Oper sowie den Wunsch sie unter Ihrer Ägide aufgeführt zu sehen, haben Sie gütigst — — ignorirt! Ist das auch freundschaftlich u. behandelt man so einen alten Musikanten? Nun, ich laufe denn lange genug mit, um zu wissen, daß den Bühnen mit einaktigen Opern wenig gedient ist. Aber trotzdem ist, wenn man einmal eine componirt hat, der Wunsch sie aufgeführt zu sehen, erklärlich. Ich spreche ihn daher noch einmal gegen Sie aus u. versichre Sie, daß es nicht väterliche Affenliebe ist, wenn ich Ihnen sage, daß sich das kleine Werk sehr gut macht u. in Weimar[1]), im feindlichen Lager, wo mir Rache geschworen war u. wo man den Fall des Barbier von Bagdad an mir u. dem armen Neumark[2]) ahnden wollte, von Anfang bis Ende den entschiedensten Beifall gehabt hat.

In Dresden u. Leipzig hat mich die vox populi schon seit Jahr u. Tag als Reißigers[3]) Nachfolger designirt. Bestimmt u. offiziell ist aber noch nichts, da ich mich, so lange R. nicht pensionirt ist, nicht um die Stelle bewerben wollte, dergleichen mir überhaupt zuwider ist. Im Hinblick auf die Familie u. das Alter würde ich, im Falle man mich will, gehen müssen — — obgleich!!! — — Die großen Sänger und Sängerinnen verstehen unter einem Kapellmeister einen Accompagnateur u. Taktschläger nach ihrem Willen. Damit wäre mir schlecht gedient. — — Schutz von oben existirt nicht u. jene dominiren eben nach allen Richtungen hin — — ich glaube nicht, daß dem Künstler in mir ein großer Gefalle geschähe. . die mir einst, wenn auch nicht eröffneten, doch angedeuteten Aussichten nach Carlsruhe — — weite unabsehbare Ferne — — also wie Gott will.

Leben Sie recht wohl und seien freundlich eingedenk Ihres ergebensten Julius Rietz.

Leipzig 21ten October 1859.

(darunter von Devrients Hand: 22./11. 59 beantwortet[4]).)

Karlsruhe 6. 4. 60.

Werther Freund!

So Hals über Kopf ging es mit mir am letzten Tage in Dresden, daß ich zuletzt kein Blatt Papier u. kein Wort für Ihr Album[5]) finden konnte u. es Ihnen daher hier am Tage meiner Ankunft schicken muß. Das Buch selbst wird hoffentlich in Ihren Händen sein.

Herzlichen Gruß u. die Bitte, mir nicht anzurechnen, daß nicht alles nach Verabredung ausgeführt worden ist; ich war wirklich zuletzt nicht mehr zurechnungsfähig.

Ihr Eduard Devrient.

Karlsruhe 30. 4. 60.

Werther Freund!

Hoffentlich ist Ihr Album u. mein Blatt richtig in Ihren Händen u. Sie haben mir die Confusion verziehen, welche durch meine rasende Eilfertigkeit in dieser Sache entstanden ist.

Nun eine Frage. Auf Ihr Urtheil bin ich von den Nürnberger Pauken zurückgestanden, Sie haben mir dabei von englischen gesprochen. Wo sind die nun zu haben? An wen wendet man sich in Betreff der Besorgung, Prüfung u. s. w.? Wie theuer sind sie? Bitte um Zurechtweisung.

---

[1]) Die Oper war am 25. Mai und 9. Juni 1859 in Weimar gegeben worden, mit dem v. Milde'schen Ehepaar in den Hauptrollen.

[2]) Vgl. Allg. Musikal. Zeitung, 15. 6. 1864, Nr. 24: E. Pasqué, Georg Neumark, der Poet u. Gambenspieler.

[3]) K. G. Reißiger (1798/1859) seit 1826 an der Dresdner Oper tätig.

[4]) Wohl nicht mehr vorhanden.

[5]) Nicht mehr festzustellen, da die reiche Autographensammlung von Julius Rietz nach seinem Tode in alle Winde zerstreut wurde.

Am 10. Mai mache ich das Experiment Mendelssohns Walpurgisnacht dramatisch aufzuführen[1]). Sie sollen vom Erfolge hören. Paul Mendelssohn geht mit einer Veröffentlichung von Briefen des Bruders um — — wir haben wohl in Leipzig davon gesprochen — — würden Sie sich wohl bei der Herausgabe seiner Werke u. musikalischen Richtung überhaupt betheiligen??[2]) Wer sonst Hand anlegen wird, weiß ich nicht. Dämpfer (???) will nicht heran. Wie schmeckt Dresden?

Mit herzlichem Gruße Eduard Devrient.

Verehrtester Freund! Mein Buch und das Erinnerungsblatt habe ich erhalten. Schönsten Dank für das letztere — — Sie sollen mit Gottes Hülfe nicht erleben, daß ich ein Andersdenkender geworden bin.

Was die Pauken-Angelegenheit betrifft, so war ich von Leipzig kommend, wo man sehr gute Pauker und die vortrefflichsten Pauken hat, über die hiesigen schlechtklingenden Instrumente u. den mittelmäßigen Spieler erschreckt, um so mehr, als beide in der 9ten Sinfonie (meinem ersten Debut)[3]) eine so große Rolle spielen. Zu meinem größten Erstaunen aber hörte ich, daß diese Pauken erst vor kurzem neu angeschafft u. von Nürnberg bezogen seien. Mein College Krebs[4]) muß von patriotischen Vorurtheilen befangen gewesen sein — — auf seinen Rath und seine Approbation sind sie gekauft worden. Lipinski[5]) war beauftragt englische zu kaufen, er hatte auch bereits die nöthigen Erkundigungen über Preis etc. eingezogen u. diese Lüttichau mitgetheilt — — da sich aber der Preis, wenn man die Stellagen mithaben will, wesentlich erhöhte, so verlor er den Muth, getraute sich nicht Lüttichau die Nothwendigkeit des Mehr klar zu machen u. ließ lieber den ganzen Ankauf ungeschehen (!!), was er mir selber bekannt hat. Von ihm habe ich übrigens die Notizen von der Unübertrefflichkeit der englischen Instrumente, die namentlich darauf beruhen soll, nicht zwei, sondern drei Pauken den möglichen Umfang zuzumuthen; dadurch braucht man die hohe Pauke nicht zu überspannen, die tiefe nicht mehr abzuspannen als für einen guten Klang heilsam ist u. man erzielt dadurch für die ganze Skala einen sonoren vollen u. ehernen Ton. Lipinski hat mir nun zwei Berechnungen mitgetheilt, eine für Maschinenpauken:

3 Pauken	L 31	Sh 17	
2 Maschinen	. 18	. —	(daneben mit Bleistift von Devrients Hand 600 fl.)
	49	17	

Daraus geht hervor, daß eine Pauke, wahrscheinlich die höhere, ohne Maschinerie ist.

Die zweite Berechnung bezieht sich auf Pauken ohne Maschinerie. Diese Art hält man in England für die bessere, da die Maschinerie den Ton paralysire. In unserer neueren Musik (Schumann, Wagner) muß aber das Umstimmen oft in so kurzer Zeit bewerkstelligt werden, daß das ohne Maschinerie nicht möglich ist.

die kleine Tenorpauke	22½ Zoll	L 5	sh 10
die Tenorpauke	28 Zoll	— 8	— 10
die Baßpauke	32 — —	— 12	— 10
		— 26	— 12

excl. der Trommelfelle. Diese, ausschließlich der Befestigung, kosten 5 Guineen. Totalsumme: L 31 sh 17.

(In Devrients Handschrift dahinter 384 fl.)

Lipinski hat diese Details durch Vermittelung des Dr. William Sterndale-Bennett, Sp. 15 Russell Place Fitzeroy Square[6]), London erfahren. Sie kennen diesen wohl persönlich,

---

[1]) Die Aufführung fand an diesem Tage statt. — — Als im September 1889 Kaiser Wilhelm II. den großherzoglichen Hof in Schwerin besuchte, schlug der damalige dortige Hofkapellmeister Aloys Schmitt in einem Briefe an den 1912 verstorbenen Generalintendanten K. v. Ledebur als „Beigabe" einer „Kaiser-Schauspielvorstellung" „Mendelssohns Walpurgisnacht, scenisches Arrangement von E. Devrient" vor. „Sehr glänzender Schluß ist Majestät gewiß unbekannt und hat im Ganzen etwas sehr würdiges, durch den herrlichen Goethe, den meisterlichen Mendelssohn und den geschickten Devrient." — — Der Plan kam an dem Abende nicht zur Ausführung (vgl. K. v. Ledebur, Aus meinem Tagebuche, Ein Beitrag zur Gesch. d. Schweriner Hoftheaters 1883/1897; S. 116/7), ebensowenig wie es später dort je in Scene gegangen ist. Scenische Aufführungen des Werkes sind, so viel ich sehe, selten gewesen; 1866 wurde es in der Wiener Oper gegeben, sodaß die Angabe in K. v. Perfall in: Ein Beitrag zur Geschichte des kgl. Theaters in München, 1892, S. 156 falsch ist, daß es dort „zum ersten Male auf einer Bühne" am 6. November 1870 — — mit August Kindermann und Heinrich Vogl — — aufgeführt worden sei. Am 11. Oktober 1893 fand eine Aufführung in der Berliner Kgl. Oper, am 4. November 1897 — zum 50. Todestage Mendelssohns — eine solche im Straßburger Stadttheater statt.

[2]) Rietz hat dem zweiten Bande der Briefe Mendelssohns (Leipzig 1863), S. 501/20, ein „Verzeichnis der sämtlichen musikalischen Kompositionen" beigegeben. (Vgl. O. Bondi, Kritische Wandlungen in 3 Kunstgebieten, Bd. 2, S. 299, Mendelssohns Correspondenzen.)

[3]) Am Palmsonntag, 1. 4. 1860 es war der Amtsantritt Rietz's; vgl. Signale f. d. mus. Welt 1860, S. 227.

[4]) Karl Krebs (1804/1880) von 1850 bis 1872 Hofkapellmeister in Dresden.

[5]) K. J. Lipinski (1790/1861), seit 1839 erster Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle. (Vgl. die Musik, 4, S. 159; M. Koch, Rich. Wagner, Bd. 2, S. 46/7.)

[6]) Der englische Komponist William Sterndale-Bennet, der mit Mendelssohn sehr befreundet war; vgl. K. Klingemann: Mendelssohns Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London, Essen 1909, Einl. S. 19 u. pass. — Das Londoner Post Office Directory von 1860 kennt den Namen nicht; er wohnte in der von Rietz angegebenen Adresse von 1845 bis 1859, von 1860 an wohnte er 50 Governeß Terrace, Boswater, London-W. — Vgl. über ihn: Dictionary of National Biography, vol. 4, pag. 247.

u. wenn nicht, so werden Sie sich ohne Zögern an ihn wenden können, er ist notorisch ein liebenswürdiger Mann u. wird Ihnen gern gefällig sein. Ein tüchtig Stück Geld kostets freilich! Sollten Sie deswegen von der Idee abkommen, so rathe ich Ihnen, sich an den Pauker Pfundt[1]) in Leipzig zu wenden, der Ihnen, wenn Sie die Instrumente aus Deutschland beziehen wollen, die sicherste Auskunft geben kann. Er ist zuverlässig u. ehrlich. Ueber die Veröffentlichung von Felix Briefen habe ich mit Paul sehr ausführlich gesprochen. Ihre Betheiligung u. daß damit auch eine Karakterisirung seiner Werke verbunden werden soll, ist mir aber neu. Ich würde gern mithelfen, bin aber durch die bisherigen Verpflichtungen zur Händel- und Bachgesellschaft[2]) mit vielen Andern so in Rückstand gekommen, daß ich da erst gründlich aufräumen muß u. mir in diesem Jahre, mindestens, nichts Neues aufbürden darf. Ich mache Sie auf den Prof. Otto Jahn in Bonn[3]) für den Zweck aufmerksam; er ist ein großer Verehrer Mendelssohns u. nebenbei nach meiner Ansicht der Einzige, der heute zu Tage ein vernünftiges musikalisches Wort schreiben kann. Ich glaube, daß er gern dabei ist, um so mehr als ein die Briefe einleitender Auffatz, der das rein Musikalische zum Thema hat, nicht von übermäßigem Umfange sein darf. Zu kleineren, mehr mechanischen Arbeiten erbiete ich mich aber dennoch, wie denn Paul schon durch mich ein chronologisches Verzeichniß der Werke Felixs, so viel sich eben ermitteln ließ, erhalten hat[4]).

Auf den Erfolg der dramatisch dargestellten Walpurgisnacht bin ich äußerst gespannt — wie Sie gewisse Dinge z. B. den großen Hexenchor in a moll, der mir im Saal schon immer viel zu lang war, auf dem Theater ausfüllen, ohne der musikalischen Wirkung zu schaden, davon habe ich keinen Begriff. Aber Sie werden schon wissen, was Sie thun[5]).

Dresden schmeckt bis jetzt noch etwas bitter — die Ungemüthlichkeit einer noch lange nicht eingerichteten Wohnung, Kisten u. Kasten, Bücher u. Noten, alles über- und durcheinander — Tapezier, Tischler, Maurer u. Anstreicher — Sie kennen das wohl. Die Opernmitglieder zerstreut — nichts rechts zu thun, als in der Kirche eine Menge alter Scharteken tout bien que mal aufzuführen — aber ich wohne zum ersten Male in einer schönen Gegend u. finde Ersatz für manches sonstige, hoffentlich nur einstweilige Deficit.

Kann ich Ihre Uebersetzung resp. Bearbeitung der Recitative von Figaro haben? Wären Sie dazu geneigt, so bitte ich Sie sehr, sie mir copiren zu lassen; wären Sie anders instrumentirt als mit Cellis (etwa mit dem ganzen Streichquartett) so ersuche ich nur um den Mozartschen Baß, wie er in der Partitur steht. Die Copialien werde ich gern gleich zurückerstatten.

Mich Ihnen bestens empfehlend u. mit herzlichstem Gruße Ihr Julius Rietz.

Dresden 4ter Mai 1860.

(Von Devrients Hand: 13/5 beantwortet)

Karlsruhe 13. 5. 60.

Schönen Dank, verehrter Freund, für Ihre Paukenauskunft, wir werden uns an Pfundt in Leipzig wenden.

An Paul M. schreibe ich vielleicht heute noch und werde ihm Prof. Jahn als von Ihnen empfohlen, nennen. Die Entfernung von Bonn nach Berlin wird die Auswahl der Briefe sehr schwierig machen. Ich dachte, daß zwischen den Briefen doch ein verbindender Text geschrieben werden müßte, in dem dann die Fingerzeige über Mendelssohn Art und Richtung der Production nicht fehlen dürften. Eigentlich müßte ein enges Comité die Arbeit übernehmen. Schlimm, daß die Freunde so zerstreut in Deutschland leben.

Die Walpurgisnacht hat von der Bühne herab eine gewaltige Wirkung gemacht, das Experiment ist vollkommen gelungen[6]). Sie glauben nicht, wie die Gewalt der Musik durch das Sichtbare der Situation gehoben worden ist. Es kam natürlich darauf an, malerische Gruppen von Chören und Ballet, in etwas dauernder Haltung, bilderartig zu schaffen u. das ist mit glücklicher Steigerung bis zuletzt, wo man die weißen Druiden auf der Höhe der Bergkuppe — welche die Bühne überhaupt vorstellte — vom Leuchten des großen Altarbrandes, wie Lichtgestalten in der schwarzen Nacht strahlend, davon absteigend das Volk knieend sah bis nach dem Vordergrunde zu. Den Hexenchor haben wir bis jetzt nicht verkürzt, sondern die Theilnahme durch eine steigende Bewegung des Ballets — das als Buben mit Astgabeln u. Klapperstöcken, u. Männern, welche die Köpfe ihrer Tierfelle übers Haupt gezogen, mit Feuerbränden in der Hand, durch die sichergestellten Gruppen des Chores hindurchrasten —

[1]) Ernst Pfundt (1806/1871), seit 1835 Paukenschläger des Leipziger Gewandhauses, ein seinerzeit berühmter Meister seines Instrumentes.

[2]) Händelgesellschaft 1856, Bachgesellschaft 1850 (15. Dez.) gegründet; bei beiden war Rietz mit Veröffentlichungen und Bearbeitungen beteiligt.

[3]) Otto Jahn (1813/69), der Mozartbiograph.

[4]) Vgl. oben.

[5]) Vgl. oben. Siehe auch: Berliner Musik-Zeitung Echo, 31. 8. 1862, Nr. 85, wo in einem ausführlichen Artikel gelegentlich der Leipziger scenischen Aufführung der Walpurgisnacht das Experiment eingehend be- und verurteilt wurde.

[6]) Vgl. oben.

zu erhalten gesucht. Mit dem Abkürzen ginge zu viel verloren, was man nicht gern vermißt u. unser Verfahren hat geholfen. Die Composition ist so für eine große populäre Wirkung gewonnen.

Meine Bearbeitung des Figaro füge ich bei u. den Zettel unserer Veranstaltung v. 10. h., an welcher Sie mit Ihrer überaus frischen, durchsichtig klaren u. wirkungsvollen Ouvertüre schönen Theil hatten [1]). Sehen Sie sich meine Aenderungen der alten Rochlitzschen Uebersetzung an [2]), welche an einzelnen Stellen den Componisten impertinent beeinträchtigte: Nr. 6, 36, Nr. 9, 10, 12, 18, 20, 26. Die Recitative sind dem Original nach sehr gekürzt u. so von Strauß [3]) bearbeitet, wodurch einige Modulationen geändert werden müßten. Sie werden also jedenfalls diese Bearbeitung benutzen müssen. Wollen Sie nicht von Strauß verschreiben? Was Ihnen dann nicht recht ist, können Sie ja modificiren. Wir lassen die Recitative vom Quartett eines Pultes begleiten, so sind sie gelenkig und leiten den Sänger nur. Freilich bin ich gegen die ausgehaltenen Noten der Straußschen Einrichtung ganz entschieden, ich lasse die Recitative von Cosi fan tutte, die ich jetzt neu bearbeite, von Kalliwoda [4]) arrangiren. Aber gegen bloße Begleitung von Baß und Cello bin ich ebenfalls entschieden. Es klingt zu trocken und musiklos.

Von Cosi fan tutte verspreche ich mir etwas, aber ich ändere am Sujet u. kürze an Arien unbarmherzig, ohnedies ist das Unternehmen vergeblich.

Mit freundlichem Gruße Eduard Devrient.

Karlsruhe 22. 1. 1861.

Werther Freund!

In diesem Winter beginnt endlich eine constante Aufführung von Synfonieconcerten unsers Orchesters, das um des musikalischen Lebens willen alle Förderung verdient. [5]) Ich bitte Sie heute durch eine Gefälligkeit dieser Sache zu dienen u. in meinem Namen Herrn Geheimrat von Lüttichau um Genehmigung derselben zu ersuchen. Leihen Sie uns die Musikalien aus der Hoftheaterbibliothek, welche der anliegende Zettel nennt. Die Faustouvertüre habe ich vor 10 Jahren etwa in Dresden u. von der Hofkapelle gehört [6]), diese Musikalien sind also vorhanden. Ob dies auch der Fall ist mit dem Cherubinischen Bernhardstage [7]) weiß ich nicht. Ist diese Ouvertüre nicht in Dresden, so wissen Sie vielleicht, wo sie steckt u. zu erlangen ist. Helfen Sie uns freundlichst.

Kürzlich hat Ihr Sohn von Basel aus an mich geschrieben. Wie alt ist er denn, wie lange Dirigent u. was denken Sie von ihm u. dem Stande seiner Befähigung [8]).

Glucks Orpheus hat sich bei uns sehr gut ausgenommen, zusammengezogen zu einem Akte, der 1¼ Stunde währt u. nach allerlei Strichen. Das Werk macht so einen edlen, schönen, harmonischen Eindruck, selbst auf den Bauerngeschmack unsers Publikums. [9])

Schnorr scheint sich ja jetzt fest und sicher bei Ihnen zu stellen. [10]) Sein wachsendes Fett hatte ihn hier in der letzten Zeit im Gesang u. Spiel etwas träge werden lassen, jetzt scheint ja Geist u. Talent wieder glücklich gegen die Materie zu reagieren.

Möge es Ihnen gut gehen und Ihre Arbeit gedeihen.

Freundlichen Gruß von Eduard Devrient.

Verehrter Freund! Es ist mir leid Ihnen von hier aus nicht so dienen zu können, wie es von Leipzig aus möglich gewesen wäre. Man besitzt hier an Sinfonien u. Ouvertüren blutwenig. Von den 24 Werken, welche wir zu 6 Sinfonie-Abenden in diesem Winter gebrauchen, [11]) waren 8 vorrätig, 8 sind neu angeschafft worden und 8 habe ich von Leipzig geborgt; zu den letzteren gehört auch die unerquickliche Wagnersche Faustouvertüre, von der die alten Stimmen billigerweise nicht zu verwenden waren, da sie W. ganz u. gar umgearbeitet hat u. sie in dieser Gestalt schon vor längerer Zeit bei Härtels erschienen ist . . [12])

---

[1]) Programm dieses Tages: Festspiel zur Feier des 100jährigen Geburtstages Johann Peter Hebels (— des alemannischen Dichters —). — Festouvertüre von Julius Rietz. — Prolog. — Pastoralsymphonie von Beethoven. — Die erste Walpurgisnacht, Gedicht von Goethe, Musik von Mendelssohn.

[2]) Vgl. Dörffels biogr. Skizze im 4. Bande der Neuausgabe von Fr. Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst", 1868, S 321/41.

[3]) Siehe oben — Aufgeführt wurde diese Bearbeitung in Dresden nicht. Figaro war als erste Oper unter Rietz am 14. April 1860 neu einstudiert worden; mit den Vorbereitungen dazu beschäftigt interessierte er sich wohl auch für die neue Bearbeitung Devrients, ohne sie indes benutzen zu können oder zu dürfen.

[4]) Kalliwoda (1827—1883) war in Karlsruhe von 1853 bis 1865 als Musikdirektor, dann bis 1875 als Kapellmeister engagirt.

[5]) Vgl. dazu Sign. f. d. mus. Welt vom 21. Januar 1861, wo in einer Ankündigung von drei Konzerten in diesem Winter, von sechs in der nächsten Spielzeit die Rede ist.

[6]) Die Angabe in dieser Form ist unrichtig. da die Faustouvertüre zwischen 1846 und 1858 in Dresden nicht aufgeführt wurde; sie erklang nur einmal (am 27. 7. 1844) unter Wagners Leitung im Dresdner Hoftheater.

[7]) Siehe unten.

[8]) Siehe weiter unten.

[9]) Die Aufführung war am 3. Dezember 1860 gewesen und zweimal wiederholt worden.

[10]) Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1836/1865); er war 1858/60 in Karlsruhe gewesen und hatte dann bis an seinen Tod in Dresden gewirkt. Vgl. dazu eine Aeußerung seiner Frau Malwida (Deutsche Revue Bd 8, 4, 1885, S. 102): „1860 waren wir nach Dresden übergesiedelt, wo mein Mann die erwartete Tätigkeit nicht fand."

[11]) Die Konzerte fanden im Saale des Hotel de Saxe statt, nicht im Theater.

[12]) Im Jahre 1855; die erste Fassung 1840 ist nicht im Druck erschienen.

Das Leipziger Exemplar sende ich hiermit, hoffentlich kommt es nicht zu spät, aber ich mußte es zu unserer Aufführung erst benutzen.[1]) Ich riskire die Uebersendung auf meinen eigenen Kopf, bitte Sie daher die Rücksendung gleich Tags nach Ihrer Aufführung anordnen zu wollen. Von der Elise[2]) (so heißt die Oper: Eliza ou le voyage aux glaciers du mont St. Bernard) existirt außer meiner eigenen Partitur der ganzen Oper u. der der Ouvertüre allein keine Note hier, nicht in der Theaterbibliothek noch sonst irgendwo. Meine Vorgänger haben kein Bedürfniß gefühlt sich nach etwas anderem umzusehen, als was ihnen seit so und so viel Jahren bekannt u. geläufig war u. so ist der Vorrath von Orchestermusik armseliger, als vielleicht an irgend einem Orte in Norddeutschland. Meine Partitur der Ouvertüre sende ich Ihnen mit — vielleicht können Sie sich die Stimmen von Mannheim oder Frankfurt verschaffen. Sollten Sie sich überhaupt nicht von Mannheim aus mit dem Nöthigen versehen können?

Mein Sohn hat seine Carriere in Bremen begonnen, wo er ein Jahr an der zweiten u. eins an der ersten Stelle war. Von da kam er nach Basel. Wie ich höre, macht er seine Sache gut und ordentlich, ich selbst habe nie Gelegenheit gehabt, mich davon zu überzeugen. Er ist jetzt 25 Jahre alt. Wie kommt er dazu sich an Sie zu wenden, da doch wohl keine Personalveränderung bei Ihnen bevorsteht? Oder doch? Eine Weile unter Ihrer Zucht zu stehen, würde ihm recht gut thun.

Schnorr macht sich — am meisten aber in den Parthieen, die er eigentlich ungern singt: Tamino, Edgardo, Arnold im Tell. Seine eigentlichen Helden wollen nicht recht zünden, man ist zu sehr an den Tichatschekschen[3]) Typus gewöhnt. Ob er mit Rührigkeit u. Ausdauer in das Repertoir eingreifen kann, wird sich nun erst herausstellen, da Tichatschek nach Ablauf seines jetzigen Contractes in dasselbe Verhältniß zum Theater treten wird, wie Ihr Herr Bruder Emil[4]) und dann erst Schnorr Gelegenheit gegeben ist sich zu bewähren.

Leben Sie recht wohl u. sein Sie überzeugt, daß ich Ihnen gern schneller und besser dienstfertig gewesen wäre, wenn das in meiner Macht gelegen hätte.

Mit herzlichem Gruße Ihr Julius Rietz.

Dresden 1. Februar 1861.

(darunter von Devrients Hand: 15./3. Faustouvertüre zurück und Dank.)

Dem Briefe liegt von Rietz's Hand ein Verzeichnis der Stimmen zur Faustouvertüre bei:

Faust-Ouvertüre Richard Wagner.
Ouvertüre zur Oper Der Bernhardsberg von Cherubini.
Partitur u. gleiche Besetzung.

Wo diese Ouvertüre nicht besonders ausgeschrieben vorhanden sein sollte, bittet man um die ganze Oper.

Bach, J. S.	Suite Nr. 2	H-moll
Beethoven, L. v.	Sinfonie Nr. 1	C-dur
	" " 3	Eroica
	" " 5	C-moll
	Ouverture Leonore Nr. 1	
	" " Nr. 2	
	" " Nr. 3	
	" Fidelio	
	Ouverture Op. 124	C-dur
Cherubini, L.	Ouverture Faniska	
	Ouverture Medea	
Gade, N.	Sinfonie Nr. 4	B-dur
	Ouverture Im Hochland	
Haydn, J.	Sinfonie Nr. 1	Es-dur. Ausgabe Breitkopf & Härtel.
Mendelssohn-Bartholdy, F.	Sinfonie A-moll	
	Ouverture Meeresstille und glückliche Fahrt	
Mozart, W. A.	Sinfonie C-dur mit Fuge Nr. 41 der Gesamtausgabe	
Rietz, J.	Sinfonie Nr. 3	Es-dur
Schumann, R.	Sinfonie Nr. 4	D-moll
	Ouverture Braut von Messina	
Spohr, L.	Sinfonie Nr. 3	C-moll
Vierling, G.	Ouverture Maria Stuart	
Wagner, R.	Faust-Ouverture	
Weber, C. M. v.	Ouverture Beherrscher der Geister	

(Vgl.: Arno Reichert, 50 Jahre Sinfonie-Konzerte. Dresden, C. A. Klemm. 1908).

---

[1]) Vgl. oben.
[2]) Aus dem Jahre 1794.
[3]) Josef Tichatschek (1807/1886), war von 1838 bis 1870 als der gefeiertste Tenor seiner Zeit in Dresden tätig. (Vgl. Blochs Theaterzeitung 16. 3. 1861: Vertrag auf 5 Monate, nicht mehr wie 30 Mal singen.)
[4]) Emil Devrient (1803/1872); er wurde 1856 Ehrenmitglied des Dresdner Hoftheaters.

Karlsruhe 15. 6. 61.

Mein Dank, verehrter Freund, kommt hinter die erste Rückerstattung. Die Faustouvertüre wird in Ihren Händen sein[1]; hätten wir gewußt, daß sie käuflich war, so hätten wir Sie nicht darum gebeten, aber von unsern Musikhändlern ist nichts gehöriges zu erfahren. Die Ouvertüre zur Eliza wird im nächsten Conzert aufgeführt[2]), dann geht sie auch zurück; nehmen Sie unsern besten Dank für Ihre Hülfeleistung. Die Conzerte sind nun in Gang gebracht u. haben Dank der besonderen u. klingenden Protection des Großherzoges glänzenden Besuch u. eifrige Betheiligung des Orchesters. Wieder eine künstlerische Kulturerrungenschaft.

Ihrem Sohne habe ich kürzlich bei seinem Benefize[3]), wofür er eine Sängerin von mir haben wollte, nicht helfen können, weil die Sängerin nicht hingehen wollte oder konnte. Ich habe ihn sehr rühmen hören und da Veränderungen bei uns nicht ferne sein können, deren Umfang sich aber noch nicht bestimmen läßt, so habe ich ihn lebhaft in Sinn genommen. Nochmals Dank und herzlichen Gruß von Ihrem ergebenen Eduard Devrient.

(Von Devrients: Hand 22/6 61 beantwortet.)

Lieber verehrter Freund!

Nachdem mir Ihre Correspondenz mit Herrn G. R. von Lüttichau in der Hauserschen Angelegenheit[4]) vertraulich mitgetheilt worden ist, halte ich es für meine Pflicht, damit ich zu Ihnen in keine schiefe Stellung komme u. die vieljährigen freundschaftlichen Beziehungen zu Ihnen in keiner Weise getrübt werden, den Sachverhalt wahrheitsgetreu u. ohne alle Euphemismen zu erzählen.

Herr Hauser war im vorigen Sommer hier. Er verschwieg mir nicht daß er sowohl wie seine Frau[5]) sich in Carlsruhe nicht gefielen u. den sehnlichsten Wunsch, hätten in ein anderes Engagement zu treten; er verband damit die Frage, ob keine Aussicht für ihn in Dresden sei, die ich ihm, wie damals die Sachen standen, verneinen mußte. In gleicher Weise sprach sich einige Wochen später der Vater Hauser[6]) aus, der war sogar der Ansicht daß sein Sohn von Carlsruhe fort müsse, daß er ihn am liebsten in Dresden wisse etc. Mittlerweile war die Entlassung des Baritonisten Hardtmuth[7]) beschlossen worden, die Anstellung eines andern für lyrische und colorirte Parthien, gegen welche Herr Mitterwurzer[8]) von Tag zu Tag mehr Widerwillen zeigte, wurde eine Nothwendigkeit. Das wußte der alte Hauser u. er meinte, sein Sohn würde Mitterwurzer ganz vortrefflich ergänzen, da dessen Naturell u. Bildung ihn vorzugsweise auf den von diesem perhorrescirten Genre hinweisen. Auf meine Frage, wie es mit seinen contractlichen Verhältnissen in Carlsruhe stehe, wurde mir erwidert, er habe zwar längeren Contract, der würde sich aber leicht lösen lassen, da der Großherzog principiell Niemanden festhielte, der nicht gern bei ihm bliebe. Abermals einige Wochen später kam ein wahrer Sturmbrief vom alten Hauser aus Carlsruhe mit Andeutungen von neuen Ursachen zur Unzufriedenheit etc. u. der dringenden Bitte für den Sohn hier etwas zu thun. In Folge dessen u. jetzt erst glaubte ich Herrn v. Lüttichau Mittheilung über die Sache machen zu müssen. Ein in Ihrer Schule erzogener, sehr musikalischer, u. überall einstudirter Sänger mußte für ihn ja sehr verlockend sein — er gab mir den Auftrag, H. zu sagen, daß er ihn engagiren würde, wenn sein Carlsruher Verhältniß in legalster Weise gelöst werden könnte. Diese conditio sine qua non wurde H. von mir wiederholentlich u. aufs ernsteste zur Vermeidung von naheliegenden Conflikten eingeschärft — er gelobte mir feierlichst nichts gewaltsames versuchen zu wollen u. erbot sich, um die von ihm ersehnte Lösung seines Contractes tout doucement herbeiführen zu können, Frist bis Ende Februar d. J. (das mochte wohl im October des vorigen Jahres sein, oder noch früher). Inzwischen hatte sich ein hier durchreisendes Mitglied Ihrer Bühne nicht sehr günstig über H. ausgesprochen[9]). Sein künstlerischer Werth wurde anerkannt, sonst aber von ihm gesagt, daß er unzuverlässig, kribbelig sei, oft absage etc. etc. Das, so wie die Nachricht in irgend einem Theaterblatte[10]), daß er zu einem Gastspiele auf Engagement nach Wien ginge, machte mich stutzig u. ließ schon damals den Gedanken in mir aufkommen, ob er wohl nicht nur hierher u. dorthin manöverire, um sich in Carlsruhe die Stellung zu verbessern?

---

[1]) Vgl. oben.

[2]) Das Datum war nicht zu ermitteln.

[3]) Nicht mehr festzustellen.

[4]) Es handelt sich hier um Josef Hauser (1828/1903); er war von 1850 bis 1889 in Karlsruhe — seinem einzigen Engagement — tätig, einer der ersten Baritonisten seiner Zeit.

[5]) Maria Magdalena Hauser, geb. Grasbey (1829/1871) war von 1853 bis 1870 Altistin in Karlsruhe.

[6]) Franz Hauser (1794/1870), der bekannte Bachsammler und Bachforscher, war, nachdem er an einer großen Anzahl deutscher Bühnen gewirkt hatte, 1846 bis 1864 „Musikdirektor und Gesanglehrer" in München.

[7]) Edmund Hardtmuth (vgl. Sign. f. d. mus. Welt 1858, S. 359; 1859, S. 246) aus Riga, gastirte in Dresden Ende April und Anfang Mai 1859 als Wolfram, Jäger im Nachtlager und Don Juan. Er wurde vom 1. 9. 1859 bis 31. 8. 1862 verpflichtet; Hardtmuth schied aber schon Ende August 1860 wieder aus; er war als späterer Ersatz für Mitterwurzer gedacht.

[8]) Anton Mitterwurzer (1818/1876), von 1839 bis 1870 Bariton der Dresdner Oper.

[9]) und [10]) Nicht mehr festzustellen.

War jene Charakteristik richtig, so wäre er für uns hier kein Nutzen, keine Hülfe, sondern eine neue Last gewesen — mit Leuten, die das Repertoir gewissenlos stören, mit denen überhaupt ungemächlich zu arbeiten u. zu verkehren ist, dürfte das Dresdner Hoftheater hinlänglich gesegnet sein. Genug, so sehr sich die Nothwendigkeit des baldigen Engagements eines 2ten Baritonisten herausstellte, so daß ich früher geglaubt hatte, daß H. der rechte Mann für uns sein würde, so wenig leid that es mir, als er mir Ende Februar d. J. anzeigte, daß er in der Realisirung seines Planes noch nicht avancirt sei; im Gegentheil, es freute mich — da er die Hoffnung aussprach doch damit zu Stande zu kommen, man möge sich hier noch gedulden — ihm sagen zu können, daß es für jetzt ganz und gar damit vorbei sei, daß er, wenn er weiter in der Angelegenheit correspondiren wolle, dies direkt mit der Generaldirektion thun möge etc. Noch einmal schrieb er mir, fragte, ob er nicht im Juni hier gastiren könne, worauf ich ihm abschlägig bescheiden mußte, weil keine deutsche Oper in dem Monat stattfinden würde¹). Das war etwa Anfangs April.

Es mußte mich also wahrhaft erschrecken, als ich aus Ihrem Briefe an den G. R. von Lüttichau sah, daß die für uns längst erledigte Geschichte in Carlsruhe fortspuke u. Ihnen Unruhe verursache. Ohne Zweifel ist H. einzig u. allein daran Schuld u. er manifestirt aufs Neue dadurch, daß man ihm nicht recht trauen kann.

Was die Antwort Sr. Excellenz an Sie betrifft, so — Nun, es kann nicht schaden daß man einmal solche Erfahrung gemacht — ich werde sie aber auch nur einmal machen u. mich in Zukunft wohl hüten, mich als Mittelsperson gebrauchen zu lassen, um schließlich die heißen Kastanien aus der Asche zu holen. Es ist mir jetzt von Herzen leid, daß ich Ihnen damals nicht Mittheilung von Hausers Absichten gemacht habe, jetzt, wo mir von 2 Seiten übler Lohn daraus erwächst, was damals auch nur zu vermuthen mir nicht im Entferntesten einfiel. Hausers Wünsche der hiesigen Generaldirektion mitzutheilen war wohl meine Pflicht — daß ich mich aber durch eine besondere Dienstfertigkeit hätte beliebt machen wollen, wie es fast scheint, das lag mir sehr fern. Ich habs nie verstanden und werde es auch nie lernen.

Nun spreche ich aber die dringende Bitte gegen Sie aus, die ganze Geschichte, soweit sie uns hier betrifft, in den tiefsten Brunnen der Vergessenheit fallen lassen zu wollen u. namentlich nicht mehr daran zu denken, daß ich dabei betheiligt war. Wären Sie durch des Geheimrats, so wie durch meinen Brief noch nicht befriedigt (was ich mir aber nicht denken kann) so bitte ich Sie zu erwägen, daß das einzige Resultat etwaiger weiterer Schritte Ihrerseits eine Lockerung meines bisher guten u. zwar um so besseren weil durchaus nicht auf Augendienerei u. Jasagerei begründeten Verhältnisses zum Geheimrath sein würde. Hauser haben Sie ja in Ihrer Gewalt — er wird hoffentlich aus der Geschichte eine Lehre ziehn u. sich in Zukunft in Acht nehmen. Also machen Sie einen dicken Strich durch u. vor Allem: bleiben wir gute Kameraden, woran mir wenigstens viel gelegen ist. Geben Sie mir deswegen irgend ein freundlich Zeichen.

Nun noch etwas Anderes. Sie wissen vielleicht daß ich artistischer Direktor des hiesigen Conservatoriums bin. Als solcher habe ich nicht nur die Verpflichtung, für das gedeihliche Fortkommen unserer Zöglinge Sorge zu tragen, sondern ich fühle sie auch sehr lebhaft in mir u. nehme daher in diesem Augenblicke das größte Interesse an der Entwicklung des jungen Mitterwurzer²), der in nächster Zukunft ins Leben u. auf die Bretter treten soll. Sein Vater sagte mir, daß er ihm ein Engagement nach Görlitz (Direktor Hr. Meisinger³) vermittelt habe, womit ich mich nicht einverstanden erklären konnte u. ihm vorschlug, sich doch an Sie zu wenden, der Sie der Einzige wären, welcher auf den jungen Mann segensreich zu wirken im Stande wäre. Nach einigem Zögern gestand mir M., daß er von Hause aus dieselbe Idee gehabt, leider aber abschlägig beschieden worden sei. Wenn ich nun trotzdem noch einmal bei Ihnen anklopfe, so geschieht dies nur, weil ich den jungen M. für ein sehr bedeutendes, außergewöhnlich befähigtes u. begabtes Talent halte, welches werth ist von Ihnen sicher, kräftig u. liebevoll geleitet zu werden u. an dem Sie, wenn mich nicht

---

¹) Spielplan in Dresden:

1861: 2. Juni Norma
6. „ Der Barbier von Sevilla*
7. „ Die heimliche Ehe* (Musik von Cimarosa)
10. „ Barbier v. S.*
12. „ Semiramis (Rossini)*
13. „ Die rothe Kappe (kom. Oper von Dittersdorf)
14. „ Der Troubadour*
17. „ Semiramis*
19. „ {Don Pasquale* / Scenen aus Tancred*}
21. „ Aschenbrödel* (Rossini)*
23. Juni Barbier v. S.*
25. „ Aschenbrödel*
27. „ Einzelne Akte aus *{1. Barbier von S. 2. Rigoletto 3. Lucrezia Borgia 4. Tancredi 5. Mathilde di Schabran 6. Don Pasquale 7. Gli Ugonotti (von Meyerbeer)}
30. „ Orpheus in der Unterwelt (Cremieux)

* Vorstellungen der italienischen Operngesellschaft unter Direktion des Herrn Eugenio Merelli.

²) Friedrich Mitterwurzer (1845/97); aus dem Engagement nach Görlitz wurde nichts; er hat vielmehr zu Beginn des Jahres 1862 in Meißen zum ersten Male als Gustav Falck in den „Unglücklichen" von Kotzebue die Bühne betreten.

³) Er hatte am 2. Oktober 1852 das Stadttheater eröffnet

alles trügt, Freude erleben würden. Er ist ein blühender hübscher Mensch von 19 Jahren[1]), hat ein sehr sonores mehr tiefes als hohes, aber modulationsfähiges Organ, (auch eine gute Singstimme) weich, kräftig, seine Vortragsweise ist natürlich anmuthig u. ausdrucksvoll ohne Affectation. Er hat bei verschiedenen Gelegenheiten, Abendvorstellungen im Conservatorium vor einem eingeladenen Publikum, bei Prüfungen etc. die schwierigsten Aufgaben zu allseitiger größter Befriedigung gelöst, kürzlich z. B. die große Erzählung des Mortimer in überraschend schöner Weise vorgetragen. Wird ihm das Glück einer tüchtigen ferneren Leitung zu Theil, so glaube ich, kann er bald unter den Liebhaber- u. jüngern Helden-Spielern den ersten Rang mit einnehmen.

Ich lege Ihnen die Angelegenheit daher noch einmal ans Herz. Können Sie den jungen Mann placiren u. ihm die nöthige Aufmerksamkeit schenken, so möchte ich nicht daran zweifeln, daß Ihnen in künstlerischer Hinsicht viel Freude daraus erwachsen wird. Verschweigen will ich nicht, daß der junge Herr etwas übermüthig u. petulant, dabei aber doch gutmüthig ist. An jenen üblen Eigenschaften ist wohl die Schwäche der Eltern lediglich schuld — ich halte sie aber nicht für so entwickelt, daß der rechte ihm gegenübertretende Ernst sie nicht darniederhalten u. gänzlich ausrotten können sollte. Dem alten Mitterwurzer habe ich die Absicht Ihnen zu schreiben mitgetheilt. Haben Sie daher die Güte mich bald mit einigen Zeilen Antwort zu erfreuen u. sie so einzurichten, daß ich sie ohne Auslassungen etc. M. vorlegen kann. Bald ist um so mehr nöthig, als Hr. Meisinger auf Abschluß dringt — es wäre ganz jammervoll, wenn der junge Mann dahin müßte.

Und sonst lassen Sie Alles beim Alten — ich bitte Sie recht sehr darum.

In herzlicher Verehrung Ihr Julius Rietz.

Dresden 21. Juni 1861.

Karlsruhe 22. 6. 61.

Werther Freund!

Lassen Sie sich aus dem Conflikte keine Sorgen erwachsen, ich kenne Ihr Terrain zu gut, um nicht alles begreifen zu können. Es bleibt unter uns alles beim alten.

Meinem ehemaligen Collegen habe ich in Betreff seines Sohnes nicht willfahren können, was mir recht leid gethan. Wäre es irgend mit den Interessen des jungen Talentes und denen unserer Anstalt vereinbar gewesen, hätte ich Niemand lieber als einem Dresdner Kunstgenossen gedient. Das erste jugendliche Liebhaberfach ist auf zwei Jahre besetzt[2]), im zweiten wächst ein junger Mann heran, von dem ich mir auch etwas verspreche[3]), so giebt es für einen dritten hier keine oder höchst untergeordnete u. seltene Thätigkeit. Wohin soll ich aber bei unsern jetzigen industriell überhasteten Theaterzuständen ein junges Talent weisen? Der junge Mann muß vor allem sorgfältig in die Technik eingeführt werden, wer nimmt heut zu Tage noch gern diese Plage auf sich! Oldenburg habe ich bei einer neulichen Anwesenheit sehr gut befunden[4]).

Görlitz soll unter Bequignolles guten Ton gehabt haben[5]), wie es nun wird, steht dahin. Unter Marr in Hamburg[6]), Hein in Berlin[7]) (Viktoriatheater) ist wohl noch am meisten zu lernen.

Ich weiß in dem Falle wenig zu rathen und zu helfen gar nicht. Grüßen Sie Mitterwurzer abermals von mir u. sagen Sie ihm, wie leid es mir ist, ihm nicht dienen zu können.

Mich halten hier immer noch dringende Geschäfte von meiner Ferienreise zurück. Gehe es Ihnen wohl.

Ihr ergebener Eduard Devrient.

---

[1]) Mitterwurzer war damals erst 16 Jahre alt.

[2]) Carl Koberstein (1836/98) war 1860 bis 1862 in Karlsruhe tätig, von wo er nach Dresden übersiedelte.

[3]) Friedrich Krastel (1839/1911) war von 1858 bis 1865, zuerst im Ballet, dann als Schüler Ed. Devrients, auch im Schauspiele tätig; von 1865 bis an seinen Tod war er ein bedeutendes Mitglied des Burgtheaters.

[4]) Das Oldenburger Theater stand von 1857 bis 1867 unter der tüchtigen Leitung von Gustav Moltke, der seit 1833 bereits im Verbande des Hoftheaters war; 1806 in Braunschweig geboren, hatte er in Weimar seine Jugend verlebt, wo sein Vater Kammersänger u. ein gefeierter lyrischer Tenor seiner Zeit war; der Sohn hatte unter Goethe seine erste schauspielerische Ausbildung erhalten. Nachdem Devrient im März 1861 über Leipzig nach Berlin zur Bühnenvereinssitzung gefahren war, reiste er von dort über Hannover nach Bremen und Oldenburg, zurück wieder über Hannover, vor allem, um für Karlsruhe nach Personalergänzung zu suchen, um die Bühnen für seine Geschichte der Schauspielkunst kennen zu lernen und um nach einer Stelle zu suchen, wo sich sein Sohn Otto künstlerischer betätigen könnte als in seiner Stellung am Berliner kgl. Schauspielhause. (vgl. dazu Adami's Deutsches Theaterarchiv, 20. 4. 1861 Nr. 16, S. 158: Die Reise Devrients nach Norddeutschland betraf außer der Teilnahme an der Berliner Conferenz deutscher Bühnenvorstände die Auffindung dramatischer Talente zur Auffüllung einiger Lücken im Personale der hiesigen (— Karlsruher —) Hofbühne.)

[5]) Vgl. über ihn Allg. Dtsch. Biogr. 2, 349/50; dazu Deutsche Schaubühne 1866, Heft 10, S. 16/72; Allg. Theaterchr. 1868 Nr. 1: Bequignolles hat nur ein Ziel rastlos in seinem vielbewegten Leben verfolgt: das deutsche Theater wieder zu dem zu machen, was seine eigentliche Bestimmung ist, zu einer Bildungsschule des Volkes in der edelsten Bedeutung.

[6]) Heinrich Marr (1797/1871) war von 1857 bis an seinen Tod der Oberregisseur des Thaliatheaters seiner Vaterstadt Hamburg und übte als Lehrer und Vorbild einen außerordentlich großen Einfluß aus. Ich gedenke in Kürze eine Spezialarbeit über diese wichtige Erscheinung der deutschen Theatergeschichte im 19. Jahrhundert zu veröffentlichen.

[7]) Der spätere Direktor des Berliner kgl. Schauspielhauses leitete von 1860/2 das Viktoriatheater.

Karlsruhe 16. 2. 62.

Verehrter Freund!

Sie haben mir auf den Brief, den ich Ihnen vor mehreren Wochen geschrieben, nicht geantwortet, haben Sie ihn nicht erhalten? Es liegt mir viel daran, ihre begründete Ansicht über den herabgesetzten Orchesterton [1]) zu hören. Ob Sie mit Ueberzeugung bei dem halben Ton beharren? welche Erfahrungen Sie dabei gemacht haben? welchen Anklang die Herabstimmung bei den andern Mittel- und Norddeutschen Orchestern gefunden hat? Am Niederrhein hat nun schon Hiller in Cöln den Anfang mit der Pariser Stimmung gemacht [2]), es muß hier etwas Uebereinstimmendes geschehen, damit bei Musikfesten und sonstigen Orchestervereinigungen nicht ein musikalisches Babel entsteht. Können Sie mir nicht ausführlich schreiben, so bezeichnen Sie mir vielleicht ein Blatt, in dem Ihre Ansicht u. Ihre Erfahrung ausführlich vertreten ist.

Wie geht es denn bei Ihnen zu u. was wird endlich daraus? Vernünftiges schwerlich, nicht wahr?

Mit freundlichem Gruße Eduard Devrient.

Lieber verehrter Freund! Einem armen Manne, der nach 27jähriger Ehe seine Frau verloren hat [3]) u. dessen innere u. äußeren Zustände dadurch aufs äußerste alterirt sind, kann wohl manches verziehen werden. Und so mögen denn auch Sie mir meine diesmalige Schreibnachlässigkeit verzeihen. Noch heute, mehrere Monate nach dem traurigen Falle, bin ich kaum im Stande, etwas anderes zu thun, als was ich durchaus muß u. das fällt mir noch bluthsauer. So haben sich denn auch meine Briefschulden thurmhoch angesammelt. Ihnen hätte ich gern längst geschrieben — aber es ging nicht, mit dem besten Willen nicht — lassen Sie daher Gnade für Recht ergehen.

Die Stimmungsangelegenheit ist hier, im positivesten Gegensatze zu den Ansichten meines Collegen Krebs, von mir lebendigst in Schutz genommen worden, wodurch denn nach langem Hin- u. Herdebattiren die Versuche mit den Kircheninstrumenten, die beinahe einen vollen halben Ton tiefer stehen als die im Theater (also ungefähr in der Tonhöhe der Zeit Mozarts) vorgenommen wurden. Der Erfolg war ein vollständig durchschlagender und überzeugender. In dem beifolgenden Kreuzcouvert finden Sie drei Berichte in drei verschiedenen Blättern, von denen sich Zwei gern Mühe geben an meinem Thun u. Treiben allerlei auszusetzen. [4]) — Bank [5]) gehört nicht dazu. In diesem Falle sind sie in der Anerkennung des Experimentes durchaus übereinstimmend, wie denn auch alle andern außerhalb des Theaters stehenden Musiker, z. B. der alte Johann Schneider [6]), ganz derselben Meinung waren.

Obgleich in Dresden ohnedies die tiefste Orchesterstimmung unter allen in Deutschland sein soll, so können Sie doch gar nicht glauben, wie wohl der weiche und volle Klang der noch um ½ Ton herabgesetzten thut, wie wohl es thut zu hören u. zu sehen, daß sich die Sopranistinnen und Tenoristen nicht mehr mit weit aufgerissenen Mäulern abzuquälen brauchten, um in den höher gelegenen Stellen der Parthieen leidlich durchzukommen, die sonst heiklichen Lagen der ersten Dame u. des ersten Genius in der Zauberflöte waren ganz normal geworden u. wo vielleicht hin u. wieder etwas zu tief schien, da war es auch früher für die Betreffenden zu tief gewesen. Ganz gewiß braucht man, sollte diese Neuerung eingeführt werden, in Zukunft unendlich viel weniger hinaufzutransponiren, als man bisher hinunterzutransponiren genöthigt war. Man sagte auch wohl, der Orchesterklang habe an Brillanz verloren. Möglich! Aber einestheils liegt daran nicht so sehr viel u. dann ist es ohne allen Zweifel nur Sache der Gewohnheit. In einem Vierteljahre wird kein Mensch zu diesem Einwande mehr Veranlassung haben, an den tieferen Klang hat sich aber das Ohr schon nach wenigen Minuten gewöhnt. Ich habe in der Mitte der Ouverture der Zauberflöte aufgehört u. gefragt, ob jetzt Jemand noch höre, daß wir tiefer spielen, — ein allgemeines Nein war die Antwort — u. so erging es mir auch beim Anhören des Idomeneus u. des Templers (die ich nicht dirigire) welche zum zweiten und dritten Versuche gewählt waren.) Ueberall glich sich die Differenz sehr bald aus u. sie kam in der großen

[1]) Vgl. darüber Gustav Engel: Ueber die Herstellung einer gleichmäßigen musikalischen Stimmung; Deutsches Theaterarchiv (Fr. Adami), 1858, Nr. 15, 27. November. — Siehe auch Berliner Musik-Zeitung Echo, 19. 1. 1862, S. 22, wo in einem Theaterbriefe aus Dresden über den Versuch, die Zauberflöte in der Wiener Stimmung zu geben, berichtet ist und das zustimmende Urteil Banks aus dem Dresdner Journal abgedruckt wird. — Im August desselben Jahres setzte Direktor Salvi in der Wiener Oper die Orchesterstimmung nach dem Pariser Diapason herab (vgl. Echo a. a. O. S. 247). Ueber die Aufführung der aulidischen Iphigenie in Dresden nach diesen Prinzipien vgl. Echo a. a. O. S. 335/6; Nr. 45 und 46 vom 9. u. 16. Nov. 1862 bringen vom Dramaturgen des Dresdner Hoftheaters, Hofrath Pabst, den „Offiziellen Bericht über niedrigere Orchesterstimmung“: „ein Herabgehen auf die Pariser Stimmung wünschenswerth“. — Vgl. H. v. Boscius, a. a. O. S. 54 6.

[2]) Siehe Sign. d. mus. Welt 1860, S. 624.

[3]) Am 13. Oktober 1861 starb Therese Rietz, geb. Kindermann, die Schwester des bekannten Baritonisten des Münchner Hoftheaters; sie hatte sich 1854 mit Rietz verheiratet; 11 Kinder entsprossen der Ehe.

[4]) Ich habe diese Artikel im einzelnen nicht feststellen können. Vgl. dazu die Ausführungen J. P. Lysers in der Hamburg-Altonaer Theaterzeitung vom 21. August 1862.

[5]) Carl Banck (1809/89) wirkte seit 1840 als Musikreferent am Dresdner Journal und übte eine segensreiche Tätigkeit in dieser damals wichtigen Stellung aus.

[6]) Johann Gottlob Schneider (1789/1864) ein Bruder des „Weltgericht“-Schneider, war seit 1825 Organist an der Sophien-Hofkirche in D.

[7]) Die Aufführung des Templers war am 5. 1. 1862, die von Idomeneus am 3. 3. 1862.

Oper ohne Dialog den ganzen Abend nicht wieder zum Vorschein. Die alte Geschichte von dem Charakteristischen der Tonarten, die bei der Gelegenheit von mehreren Seiten sehr stark zur Sprache kam u. als Argument gegen die Zulässigkeit einer so viel herabgesetzten Stimmung dienen sollte, ist von mir stets für eine Faselei gehalten worden u. sie ist ohne weiteres in die Gewohnheits-Rubrik zu verweisen.

Daß also die Realisirung des oft besprochenen Gegenstandes vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus vollkommen gerechtfertigt ist, daß durch die tiefere Stimmung kein einziges Musikstück an Wohlklang verliert, die meisten aber gewinnen, das haben unsere Versuche hinlänglich constatirt. Trotzdem aber fürchte ich, daß schon einzelne lokale Einführungen mit großen Schwierigkeiten verbunden sein werden, eine allgemeine in Deutschland aber zu den schönen Träumen gehört. Zuerst wird man sich über das Wieviel der Herabsetzung streiten — da werden die Ansichten so differiren, daß man vorerst u. lange noch nicht zu einem Resultat kommen wird. Die Herabsetzung muß eine tüchtige sein, damit man nicht in 10 Jahren wieder auf der alten Hacke steht; deshalb, meine ich, ist mit der französischen (die mit unserer Dresdner gewöhnlichen Orchesterstimmung nur um einige Schwingungen differirt) gar nichts gethan. Zu ihrer Einführung würde ich meinen Consens nicht geben; ebensowenig steife ich mich aber auf die Dresdner Kirchenstimmung; trotzdem durch sie dem Uebel gründlich auf ein halb Jahrhundert u. vielleicht länger begegnet würde, so würde ich doch gern mit mir handeln lassen, wenn durch ein „Etwas höher" eine Vereinigung erzielt werden könnte. Aber jeder wird die neue Stimmung mit der in seinem Orchester bisher gewesenen vereinen wollen u. so sehe ich einen Wust von Meinungen, Ansichten u. Forderungen zum Vorschein kommen, aus denen nichts heilvolles entstehen kann und wird. Nur ein Dutzend Theater müßten sich von vorn herein zu der Operation entschließen, wenn man die Hoffnung nähren will, sie zu einer ganz allgemeinen gemacht zu sehen, man müßte sogar die Regierungen dafür interessiren, damit die Militairmusikchöre, die Orgeln etc. heruntergestimmt würden. Herr von Lüttichau, dessen Puppe die Sache war, meinte zwar, man solle nur hier anfangen, die andern würden schon nachkommen. Ich habe aber diese Ansicht nie theilen können, sie entsprang lediglich aus Eitelkeit, er wollte der Schöpfer des Werkes, die andern sollten seine Nachtreter sein. Die sämtlichen großen Theater müssen es zu gleicher Zeit ausführen, schon damit die Sänger in Schach gehalten werden, denn seien Sie überzeugt, gerade diese, um derentwillen man das ganze mühsame Geschäft unternimmt, werden die Hauptopponenten sein. Hr. v. Schnorr hat mir seltsamerweise darin einen glänzenden Beweis geliefert. Er fulminirte förmlich von Anfang an gegen das Projekt u. noch nach der Probe zur Zauberflöte, die den befriedigendsten Erfolg gehabt hatte, so daß er durch ein höchst aristokratisches Machtwort Sr. Exzellenz zur Ruhe verwiesen werden mußte, darüber zwar in stille tragikomische Berserkerwuth verfiel, aber trotzdem den Tamino und den Ivanhoe [1]) (diesen zum 1. mal nach Tichatschek — in der Erinnerung an diesen werden Sie wissen, was das sagen will) sang u. mit größerem Beifall wie je, u. zwar verdienten, denn es klang wundervoll, alle hohen und höchsten Töne kamen mühelos und im schönsten Wohlklange heraus, alle Körperverrenkungen u. Verschränkungen behufs Erreichung solcher Hoheiten fielen fort etc. etc. Aber ich glaube doch nicht, daß er bekehrt ist, er kommt immer wieder auf Licinius u. Cortez mit der Frage zurück, wie es bei solchen Parthien werden soll? und drgl. mehr. Derartige Opposition, fürchte ich, wird man vielfach zu begegnen haben, ja ich zweifle sogar nicht, daß mancher eigensinnige nicht zu bekehrende Sänger lieber ein Engagement verlassen, als sich der Neuerung fügen würde — u. also wäre es auch deshalb nöthig, daß sie zugleich von einer großen Anzahl der besten Theater vorgenommen werde.

Eine andere, vielleicht die allergrößte Schwierigkeit wird der Kostenpunkt machen, denn ohne Anfertigung durchaus neuer Blasinstrumente wird man das Werk nicht ordentlich vollbringen. Fétis [2]) hat schon proponirt, man solle überall genau den halben Ton herunter setzen, die Blasinstrumente brauchten dann nur zu transponiren. — Sie sprachen in Ihrem ersten Briefe ähnliches aus. Aber das wäre nur eine halbe Maaßregel — ganze Opern, namentlich neuere, Wagnersche, Meyerbeersche, durch u. durch zu transponiren, würde den Bläsern unerhörte Schwierigkeiten auferlegen, ja unmöglich sein — und dann würde man auch nie zu dem Bewußtsein kommen, daß die Stimmung wirklich herabgesetzt sei, der Oboer gäbe as an, nicht a, die eine Hälfte des Orchesters spielte in der vorgeschriebenen Tonart, die andere in einer andern, die Kapellmeister hätten vorkommenden Falles in 2 Lesearten zu corrigieren u. was solcher offen daliegenden Uebelstände mehr sind. Diesen Gedanken müßte man ganz fallen lassen — aut — aut!! Hr. v. Lüttichau war zu der für die hiesige Kapelle, wozu noch die Theatermusik kommt, sehr bedeutenden Anschaffung bereits entschlossen, da sich auch der König für die Sache interessirte. Ob sein Nachfolger [3]) (wer? steht noch in den Sternen geschrieben) denselben Feuereifer für das Projekt zeigen, es nicht vielmehr des Kostenpunktes wegen u. um sich von vornherein durch weise Sparsamkeit im Gegensatze zu seinem Vorgänger an allerhöchster Stelle zu insinuiren, fallen lassen wird, muß sich erst zeigen. Aber das ist gewiß, ohne Blasinstrumente gehts nicht. Die Saiteninstrumentisten

---

[1]) Im Templer und die Jüdin von Marschner.
[2]) Fr. Jos. Fétis (1784/1871).
[3]) v. Könneritz 1862/6.

behaupten zwar auch, ihre Instrumente verlören, sie hätten bei einer um 1/2 Ton herabgesetzten Stimmung nicht mehr die nötige Spannung etc. Das ist wahr, aber nur für sehr kurze Zeit, das Instrument richtet sich sehr bald selbst wieder ein u. stellt die etwas paralysirte Spannung selbst her, um so eher u. leichter wenn ihm der Spieler durch einen etwas stärkeren Bezug zu Hülfe kommt. Das wäre es ungefähr, was ich auf ihre Fragen sagen könnte. So warm ich mich fort und fort des Gegenstandes annehmen werde, so wenig bin ich bei meiner überhäuften Beschäftigung u. meinen jetzigen Verhältnissen im Stande nach außen für ihn zu wirken. Das muß ich Andern überlassen. Hier würden wir trotz Lüttichaus Krankheit und seinen Abgang weiter damit gekommen sein, wenn nicht meinem Collegen Krebs eine angeborene Opposition gegen alles Vernünftige u. alles was nicht aus seinem Gehirnchen entsprungen ist, innewohnte, wenn es ihm auch darauf nicht ankäme, verwerfliche Mittel zur Erreichung seiner Zwecke zu ergreifen. Hier ruht also die Stimmungsfrage einstweilen u. es ist abzuwarten wie sich der neue noch im Verborgenen blühende Generaldirektor zu ihr stellen wird. In dem Kreuzcouvert befindet sich außer jenen 3 Berichten noch ein durch 3 Nummern des Dresdner Journals gehender, die Frage von allen Seiten historisch, akustisch etc. beleuchtender Aufsatz des hiesigen Gesanglehrers Näke.[1]) Er kann Sie jedenfalls interessiren, aber auch von Nutzen sein, wenn Sie etwa selbst Versuche mit Stimmgabeln anstellen wollen, welche Sie sich, da in dem Aufsatze die Zahl der Schwingungen bei den verschiedenen A's in verschiedenen Zeiten genau angegeben ist, von einem dortigen Akustiker oder Mechaniker leicht anfertigen lassen können. Im Falle Sie meiner dabei irgendwie bedürfen, verspreche ich in Zukunft wieder ein ganz prompter Correspondent zu sein.

Daß Herr v. Schnorr bei Ihnen im Mai Gastrollen gibt, ist ja wohl eine abgemachte Sache.[2]) So viel ich gehört habe, wünscht er nicht, daß seine Frau hier auftritt, wenigstens hat er nicht das leiseste Wörtchen darüber fallen lassen. Sie hat einmal in einem Conzert von Frau Schumann gesungen u. garnicht gefallen.[3]) Mir auch nicht. Ohne Zweifel ist aber die Bühne u. die große tragische Oper ihr Territorium, wenn gleich ich nicht begreife wie sie mit ihrer Stimme Fidelio, Iphigenie, Senta u. a. Rollen zuwege bringt.

Zum Schluß noch eine Frage oder Bitte. Sollten sich nicht bei Ihnen in alten Theaterakten Briefe von Friedrich Ernst Fesca[4]), Danzi[5]) u. a. in Carlsruhe gewesenen remarkablen Künstlern finden, die dort möglicherweise überflüssig sind, gelegentlich einem Lumpensammler für die Stampfmühle verkauft werden, die aber einem Autographensammler, nämlich mir, von Wert sein können? Hätten Sie dergleichen u. wollten Sie mir es geben, so würden Sie mich dadurch sehr erfreuen.

Leben Sie recht wohl u. seien Sie bestens gegrüßt von Ihrem ergebensten Julius Rietz.

Dresden 10ten März 1862.

Verehrtester Freund!

Ein Geschäft führt mich in der nächsten Woche nach Baden-Baden. Ich werde diese Gelegenheit wahrnehmen, um wenigstens einen Tag in Carlsruhe zu verweilen u. da beantworte ich Ihnen dann Ihren Brief[6]) mündlich. Halten Sie mir diese mehr als flüchtigen Zeilen zu gute; wenn ich aber am kommenden Dienstag früh wirklich fortkommen will, muß ich jeden Tag 14—15 Stunden ernstlich arbeiten u. da ist mir jede Minute wichtig.

Also — auf baldiges Wiedersehen.

Ihr verehrungsvoll u. herzlich
ergebener
Julius Rietz.

Dresden den 10ten Juni 1865.

19/7 65er. zum 1 Aug. herschicken.

Karlsruhe 19. 7. 65.

Verehrter Freund!

In Baden müssen Sie nur kurze Zeit gewesen sein, denn als der Arzt mich hinjagte in die Thermalbäder, die ich 4 Wochen lang gebraucht, war von Ihnen keine Spur mehr dort.

---

[1]) Gesanglehrer Karl Näke: Ueber die Wiederherstellung der Orchesterstimmung aus Mozarts Zeit; Dresdner Journal, 14./5./6. Januar 1862, Nr. 10, 11 und 12.

[2]) Schnorr sang 1862 am 18. Mai Tannhäuser (seine Gattin Malvine Garrigues Elisabeth), 22. Mai Raoul in den Hugenotten (seine Frau Valentine), 26. Mai Lohengrin (seine Frau Ortrud).

[3]) Am 29. Oktober und 1. November 1860 fanden im Saale des Hotel de Saxe in Dresden zwei Konzerte von Clara Schuman, geb. Wieck unter Mitwirkung von Josef Joachim und Schnorr von Carolsfeld statt; bei dem zweiten war auch des Letzteren Gattin mit Liedern von Schubert und Duetten von Schumann beteiligt.

[4]) Fr. E. Fesca (1789/1826) war seit 1815 in Karlsruhe Conzertmeister.

[5]) Franz Danzi (1763/1826) erst Cellist, wirkte seit 1808 in Karlsruhe als Kapellmeister.

[6]) Nicht mehr vorhanden.

Nun bin ich also wieder hier zurück u. bitte Sie, wenn Sie noch gleichen Sinnes u. Wunsches sind, mir Ihren Sohn[1]) zum 1. August herzuschicken. Lieb wäre es mir, wenn ich nächstens schon das Verzeichnis der Rollen und Parthien — auch der kleinsten — haben könnte, die er schon gespielt und die er studiert hat.

Genug für heute, ich habe viel angehäufte Einläufe gefunden, die abgefertigt werden müssen. Möge es Ihnen gut gehen!

Eduard. Devrient.

Der Ueberbringer dieser Zeilen, verehrtester Freund, ist der gewiße Herr Sohn. Es wäre allerdings recht und richtig gewesen, wenn ich Ihnen vor seinem Eintreffen noch einmal geschrieben hätte. Indeß — es ging beim besten Willen nicht — ich bin etwas „hin." Die Krankheit und der Tod Schnorr's[2]) — das sogenannte Sängerbundesfest[3]) — ein harter Theaterdienst (fast alle Opern im ganzen Monat treffen mich allein)[4]) u. das alles bei 35° Hitze — es war mir etwas zu viel zugemutet u. ich spüre es jetzt. Verzeihen Sie also! — Und gebe nun der liebe Himmel, daß der Paul Ihren Erwartungen entspricht, daß Sie ihn bei sich behalten und ihm ein bescheidenes Auskommen vor der Hand gewähren können! Es wäre nach unsäglichen Leiden, Verlusten und Kränkungen doch einmal eine Freude u. eine rechte Freude. Sie ist mir bei Gott zu gönnen. Doch will ich daraus nichts provociren u. Sie würden auch nicht gegen Ihre Ueberzeugung in meinem Interesse handeln können u. wollen; darum hoffe ich einstweilen noch, daß Sie es mit Ueberzeugung thun können u. verlasse mich im Uebrigen auf Ihr mir immer bewiesenes Wohlwollen. Paul ist ein gesunder, kräftiger Mensch — es kann ihm viel zugemutet werden; bleibt er also bei Ihnen, so muthen Sie ihm nur recht viel zu; er ist im Stande tüchtig zu arbeiten u. thut es auch gern, fehlt es ihm aber an positiver Beschäftigung, so ergibt er sich sehr leicht der Bummelei. Ich halte mich für verpflichtet, Ihnen das zu sagen u. erinnere Sie noch einmal daran, daß er eigentlich einen andern, seinem jetzigen sehr heterogenen Lebensberuf gewählt hatte, daß daher seine Bildung in manchen Stücken lückenhaft ist; seien Sie in dieser Hinsicht nachsichtig, er hat hier schon viel nachgeholt u. scheint den besten Willen darin fortzufahren, zu haben. Gebe Gott seinen Segen! —

In Baden bin ich von Donnerstag Nachmittag bis nächsten Dienstag Nachmittag gewesen u. habe täglich 6—8 Stunden an der Don-Juan Partitur gearbeitet u. dabei eine Anzahl von Fehler und Fehlerchen gefunden. Da ich noch in Frankfurt u. Bonn zu thun hatte, die ganze Abwesenheit von Dresden aber nicht länger wie 12 Tage dauern durfte, so hieß es nach abgethanen Geschäft gleich von Baden abreisen, es war im Hause von Frau Viardot[5]) sehr hübsch — von der herrlichen Umgegend habe ich so gut wie nichts gesehen.

Wenn mir dann das Glück blühen sollte u. Sie könnten meinen Sohn bei sich placieren, so bemerke ich Ihnen, daß er gleich in Karlsruhe bleiben kann; er telegraphirt dann u. sofort werden ihm seinen andern Habseligkeiten, Theaterutensilien etc. zugesendet. Nur im Dezember müßten Sie ihn ein paar Tage seiner Militärangelegenheit wegen hierherlassen. Sonst sei er Ihnen ganz überantwortet.

Leben Sie recht wohl, mit herzlichem Gruße u. mich den Ihrigen, Frau Gemahlin u. Fräul. Tochter bestens empfehlend

Ihr in banger Erwartung
J. R.

Dresden 31. Juli 1865.

Rietz ist an u. für sich ein häßlich klingender Name, für den Theaterzettel gewiß aber nicht günstig. Mein Sohn hat sich in Düsseldorf Reinhard genannt — sind Sie damit einverstanden, en cas que — ?[6])

---

[1]) Paul Rietz, Sohn des Dresdner Hofkapellmeisters Rietz, war in Düsseldorf engagiert und wurde ohne Gastspiel am 1. 8. 65 als Schauspieler und zur Unterstützung des Barytonfaches in der Oper eingestellt. Er trat am 16. Okt. 1866 wieder aus. Die Akten des Hoftheaters in Karlsruhe enthalten außer dem Vertrag und dem Antrag auf Einstellung und Kündigung (wegen Nichterfüllung der gehegten Erwartungen u. Wiedereintritts des Sängers Kürner) zwei Briefe des Sohnes Paul, worin er reuig über die selbstverschuldete Unordnung seiner ökonomischen Lage und über die Vergeudung der ihm von Ed. Devrient erwiesenen Gunst und trostlos über die seinem Vater bereiteten Sorgen noch um Zurücknahme der Kündigung bittet. Ueber diese Dinge ist in den folgenden Briefen noch öfters und von Seiten des Vaters Rietz in menschlich ergreifender Weise die Rede.

[2]) Er starb am 16. Juli 1865 an einer Erkältung, die er sich auf der Rückfahrt von München, wo er den Tristan „kreirt" hatte, zugezogen, innerhalb weniger Tage.

[3]) Vom 22. bis 25. Juli 1865 in Dresden fand das erste deutsche Sängerbundfest statt. Vgl. darüber den lebensvollen Bericht in der Leipziger Illustrierten Zeitung, Nr. 1151, 1155.

[4]) Das Repertoir des Monats lautete:

Opern.

1865 Juli	1.	Der Freischütz	12.	Fidelio	23.	Margarethe
	4.	Tannhäuser	16.	Don Juan	27.	Robert der Teufel
	6.	Die Nachtwandlerin	18.	Die Stumme von Portici	29.	Die Hugenotten
	7.	Der Troubadour	19.	Figaros Hochzeit	31.	Das Glöckchen des Eremiten
	10.	Robert der Teufel	21.	Die Hugenotten		

[5]) Pauline Viardot-Garcia (1821/1910) hatte bis 1871 in Baden-Baden gelebt.

[6]) Vgl. unten.

Karlsruhe 7. 8. 65.

Werther Freund!

Soeben habe ich den Dienstcontrakt mit Ihrem Sohne unterschrieben, so wie ich Ihnen die Fassung zugesagt, auf 1 Jahr 600 Rchsthlr. u. da es eine Probeanstellung ist, das Recht der Direktion zu jederzeitigen sechswöchentlichen Kündigung vorbehalten.

Ich habe ihm die nöthigen Ermahnungen, er mir die betreffenden Versprechungen gegeben und so wollen wir sehen, was sich aus dem Verhältniß machen läßt. Wir sind dabei Arbeitspläne zu machen und dabei soll ihm sein Antheil werden.

Einstweilen will ich Einiges von seiner Sprache regulieren. Er ist nach allen Seiten hin gut begabt u. vorbereitet. Also gehen wir alle Drei mit gutem Vertrauen in die neue Beziehung zu einander. Nehmen Sie heut vorlieb mit diesem Nötigen des Wichtigsten.

Mit freundlichem Gruße Eduard Devrient.

Für Ihren Namen auf dem Anschlagzettel stimme ich entschieden, er ziemt der Sache und unserm Theater.

Verehrtester Freund!

Tausend Dank für Ihren Brief, der einem armen in seinem Hause in aller Weise seit lange schon schwer heimgesuchten Manne ein wahres Labsal war. Wenn ich auch durchaus noch nicht über ein Gelingen triumphiere, so ist doch einige Aussicht dazu vorhanden und wenn Ihr Wohlwollen und Ihre kräftige Hand den Jungen nun ein paar Jahre begleiten und leiten können, wenn ihm der Geist Ihrer Theaterleitung so recht und ganz aufgeht u. er dann davon durchdrungen wird, daß Schauspielerei keine Spielerei ist, so wird er geborgen sein u. ich werde vielleicht von einer Seite einige Genugtuung erleben, von welcher ich sie zu allerletzt erwartet habe, denn es ist noch gar nicht so lange her, da saß Paul noch hinter der Drehbank in der Blochmannschen Maschinenfabrik. Also mag er sein Geschick greifen. Einstweilen ist er ganz glücklich und gegen Sie dankerfüllt. Nur Beschäftigung, Beschäftigung, daß er garnicht zu Athem kommen kann u. strengste Zurechtweisung bei etwaigen Extravaganzen — das sind die Dinge, um welche ich Sie wiederholentlich dringe bitte, und wenn ich auch wünschen muß, daß er möglichst lange bei Ihnen bleibe, so ist mir doch für jetzt das Damoclesschwert der sechswöchentlichen Kündigung ganz recht, er wird sich um so mehr zusammennehmen. So dann per aspera ad astra — und die Gestirne, denen ich zustrebe, sind ja nicht unerreichbar.

Leben Sie wohl, verehrtester Freund u. Gott erhalte Sie frisch und gesund. Mit den herzlichsten Grüßen

Ihr dankbar ergebener

J. R.

Dresden, den 21. August 1865.

Verehrtester Freund!

Fräulein Braun[1]) war hier für Nebenrollen in der Oper, für die Vertrautinnen, Brautjungfern, Bärbchen etc. engagirt; ihr genügte das Fach schließlich nicht mehr u. da man sie keinem andern zuweisen konnte, sie sich aber durchaus nicht halten lassen wollte, so mußte man sie ziehen lassen. Es hat uns leid gethan; sie ist ein gutes, fleißiges, äußerlich sehr wohlgebildetes Mädchen von etwa 20 Jahren, mittelgroß, schlank bei angemessener Fülle, mit frischen Farben, scheinbar ganz unverdorben und hat eine wunderliebliche, silberhelle, äußerst ansprechende Stimme, mit der sie überall da, wo es lediglich auf den Klang, auf schöne Tonentwicklung ankam z. B. als erste Bajadere in der Jessonda, als Mädchen von Memphis im Joseph u. a. wahrhaft Aufsehen erregte. Anderseits aber ist sie so schüchtern u. indolent, daß ich, da das freundlichste allseitige Zureden, das ermutigendste Begegnen sie aus einer permanenten Apathie nicht aufzurütteln vermochte, an ihrem Beruf für die Bühne zweifle. Möglich, daß größere künstlerische Zumuthungen u. umfangreichere Thätigkeit eine Wandlung zum besseren bei ihr bewirken können; einstweilen muß ich sie für beschränkt halten, ja sogar für ein wenig närrisch, was sich durch ihr übertrieben schweigsames zugeknöpftes Wesen u. nicht selten durch seltsame, überraschende ans lächerliche streifende Nuancen in ihren Parthien kund that, im Grunde auch dadurch, daß sie das hiesige kalte Wasser ausgoß, ohne irgend Aussicht auf warmes zu haben u. nun ohne Engagement dasitzt. Auch daß sie eine Fides auf ihr Repertoire setzt, zu der ihr nicht mehr als alles von A bis Z fehlt, ist nur ein Beweis dafür. Persönlichkeit, Stimmqualität und Ausdrucksvermögen verweisen sie zunächst ausschließlich auf die zarteren Mädchengestalten der Oper: Agathe, Pamina, Gabriele, Amazili

[1]) Leocadia Braun (geb. 1841 zu Hall in Tirol) hatte am Konservatorium in München studiert. Sie kam studienhalber nach Dresden. Es wurde ihr gestattet, in kleinen Partien mitzuwirken (v. 10. 12. 63 bis 10. 2. 64) und dann bis zum 1. 6. 1864. Vom 1. 6. bis 1. 12. 1864 wurde sie (auch für den Hofgottesdienst in Pillnitz) fest engagiert. Vom 1. 12. 1864 bis 31. 5. 1865 wurde das Engagement verlängert. Sie erbat ihre Entlassung, um weiter zu kommen. Sie hat dann noch am 15. 6. 65 beim Gottesdienst in Dresden und am 15. und 18. 6. 65 in Pillnitz und am 5. 8. 65 im Sommernachtstraum als Elfe mitgewirkt. Weiter habe ich nichts feststellen können.

(i. d. Jessonda), Irene usw. Die ersten beiden will sie früher schon in Breslau gesungen haben. Daß sie sich je bis zu D. Anna u. Euryanthe aufschwingen könnte, scheint mir für jetzt unglaublich; dazu müßte in ihr ein geistiges Leben erwachen, von dem sie bis jetzt keine Spur gezeigt hat.

Aber die Stimme ist ungemein reizend und allein werth, daß mit dem Mädchen ernstere Versuche gemacht werden. Hier war das nicht möglich, weil wir schon 6 malkontente Sängerinnen haben, eine Siebente aber den ganzen Schwarm in Aufregung gebracht hätte, Sie haben freies Schalten u. Walten, haben schon Manchen und Manche in die Höhe gebracht — vielleicht gelingt es Ihnen auch mit der guten Braun. Versuchen Sie es, ganz mißglücken kann der Versuch keinesfalls.

Wenn mein Sohn mäßig fortschreitet, bin ich schon zufrieden. Seine Antecedentien ließen mich keine rasche Entwicklung erwarten. Er schreibt über alles sehr entzückt u. ist voll des Dankes gegen Sie — was ich denn aus vollstem Herzen auch bin. Und wenn Sie Geduld und Zuversicht nicht verlieren, so ist er geborgen und wird Sie einzig und allein als den Schöpfer einer einstmaligen etwaigen ehrenvollen Stellung in der Künstlerwelt anzusehen u. zu verehren haben.

Herzlich u. dankbar ergeben
Ihr allertreuster
J. R.

Dresden den 23. Oktober 1865.

Sehr verehrter Freund!

Sie erinnern sich gewiß, daß ich in einem der ersten Briefe, die ich in Angelegenheiten meines Sohnes Paul an Sie schrieb, des Umstandes erwähnte, daß derselbe, falls Sie ihn bei sich behalten, im Laufe des Dezembers sich einige Tage Urlaub von Ihnen erbitten müsse, um sich hier der Rekruten-Aushebungs-Commission zu stellen. Die Sache ist mir in mehr als einer Sache unangenehm — es ist aber nichts dagegen zu thun (wenigstens verstehe ich's nicht) u. der 14. Dezember ist der Tag, an welchem sich die Leute aus unserem Stadtviertel zu präsentieren haben. Paul schrieb mir nun vor einigen Tagen, daß für den 15ten d. M. Preciosa bei Ihnen angesetzt sei, daß Sie ihm darin den Eugenio anvertraut hätten u. er sich die Rolle nicht gern entziehen lassen möchte[1]). Demzufolge habe ich mir von der Amtshauptmannschaft die Vergünstigung erbeten, sie auch erhalten, daß sich Paul an einem späteren Tage, am 17ten oder 18ten (wo die Aushebung geschlossen wird) stellen dürfe. Es steht also ganz in Ihrem Belieben, zu welchem Tage Sie ihn hierher lassen wollen, zum 14ten oder 17ten oder 18ten. Er mag die Reise in denkbarst schneller Weise mit Hülfe einer Nacht machen; ich verspreche Ihnen, daß er sich selbigen Tages, an dem Vormittag die Stellung stattfindet, Nachmittag um 7 Uhr wieder auf die Rückreise begeben wird, sodaß er den andern Nachmittag um 3 Uhr in Carlsruhe ist. Die etwaige Strapaze wird ihn nicht umwerfen.

Noch ersuche ich Sie aber freundlichst ihm das n ö t h i g e Reisegeld vorzuschießen, u. es ihm von seiner nächsten Gage abzuziehen; natürlich werde ich hier den Verlust ausgleichen. Ich erspare mir dadurch das Hinsenden und vermeide das Zuviel oder Zuwenig.

Mir geht es wieder einmal garnicht gut. Seit 8 Wochen schleppe ich mich mit einem sehr schmerzhaften Fußübel u. seit beinahe 3 Wochen liege oder sitze ich vielmehr ganz fest, muß täglich das Bein in warmes Wasser halten, dabei pflastern und pinseln u. mich kastein, kann nichts thun u. bin gründlich verstimmt. Mir hat sonst nie ein Finger weh getan, u. in den wenigen Jahren des Dresdener Aufenthaltes liege ich nun schon zum 4ten Male. Es ist garnicht erbaulich. Hoffentlich aber treffen Sie diese Zeilen in bester Gesundheit und so empfehle ich mich Ihrem ferneren freundlichen Wohlwollen. Mit herzlichem Gruße

Ihr verehrungsvoll ergebener
J. R.

Dresden den 2ten December 1865.

Verehrtester Freund!

Daß Sie sich abermals zu einem so langen Briefe herbeigelaßen haben, verpflichtet mich zu äußerstem Dank, thut mir aber Ihretwegen sehr leid, der Sie wahrlich anderes u. besseres zu thun haben. Vielleicht kann ich's Ihnen vergelten. Ich habe mich kurz resolvirt und einen mir sehr ungewohnten u. widerwärtigen Weg eingeschlagen, nämlich mir Geld geborgt! um meines Sohnes Liederlichkeiten auszugleichen. Ich sende Ihnen also hiermit acht und fünfzig Thaler in Preuß. Kassenanweisungen, mit denen nach Angabe des Herrn Kopf die Schuld auf Heller u. Pfennig getilgt werden kann. Sie entgehen dadurch allen Unterredungen und Vertröstungen, woran mir am meisten gelegen war, u. ich bin den Trödel für den Augenblick wenigstens los; mein hiesiger Gläubiger wird mich nicht drängen. Daß Ihnen diese Art die Angelegenheit zu ordnen auch die angenehmste sein wird, glaube ich an-

[1]) Diese Aufführung fand dann am 14. Dezember 1865 statt; Paul Rietz spielte den Eugenio.

nehmen zu dürfen u. bitte Sie nun noch einmal dringend, meinen Sohn auf das allerernsthafteste ins Gewissen zu reden u. ihm die Zukunft, der er auf diesem Wege sicher entgegen geht, eindringlichst auszumalen.

Nun muß ich in eine vierstündige Probe von einer neuen Oper![1]) Diese aufreibenden Gegensätze und dabei ein durch lange Krankheit heruntergekommener Körper — es ist zum verzweifeln!

Leben Sie wohl u. haben nochmals tausend Dank.

Ganz Ihr J. R.

Dresden, den 3ten März 1866.

Der Brief wird um 10 Uhr früh auf die Post gegeben; er muß also spätestens am 7ten früh in Ihren Händen sein.

Verehrtester Freund!

Ihr Brief hat mich erschreckt u. tief betrübt. Es ist, als ob ich mich gar keiner Hoffnung mehr hingeben dürfe, als ob ein langes nur dem Wohle meiner Familie gelebtes Leben voller Entbehrungen u. Selbstverläugnung auch nicht einmal Früchte tragen soll, die ich bei den bescheidensten Ansprüchen zu erwarten berechtigt war. Nun werde ich alt, gebrechlich, stehe allein — — —

Doch ich will Ihnen nichts vorjammern; aber, daß der Eindruck, den das ganze Theaterwesen in Carlsruhe auf meinen Sohn nach seiner Darstellung gemacht hat, sein in jedem Briefe geäußerter Enthusiasmus über Sie, nicht nachhaltiger u. nur von so geringen oder gar keinen Folgen gewesen ist, das ist mehr wie traurig u. vernichtet abermals eine Hoffnung, aus der ich mehr wie aus irgend einer andern je gewährten etwas Glückliches u. Freudiges zu erleben dachte. Wenn Sie ihn aufgeben und fallen lassen, so weiß ich nicht, was mit ihm anzufangen ist. Ich habe wenig Theaterbekanntschaften, stehe allen Agenten nicht nur fern, sondern selbst denen, mit denen ich persönlich bekannt bin, wegen gänzlichen Ignorierens sogar feindselig gegenüber. Ich müßte meinen Sohn seinem Schicksale überlassen — u. was aus ihm wird, wenn er in jeder Hinsicht auf eigenen Füßen stehen soll, das liegt nach der geringen Haltung, die er in Carlsruhe, wo ihm alles so schön vorbereitet war, bewiesen hat, auf der Hand.

Ach, verehrtester Freund — ich bitte Sie dringend und im tiefen Schmerze eines vielfach gebeugten u. gekränkten Vaters, versuchen Sie es noch ein Jahr mit ihm, wenn es irgend möglich ist, — vielleicht daß doch noch in ihm ein besserer Sinn aufgeht, er sich aus seiner Schlaffheit aufrafft, fleißig wird, sich Ihnen und Ihrem Institute einigermaßen nützlich erzeigt u. wenigstens einen Teil des Ihnen schuldigen Dankes abträgt. Wir haben ja gerade beim Theater Beispiele eines plötzlichen Erwachens, durch *eine* Leistung, irgend eine größere nur mit Mißtrauen anvertraute Aufgabe, genug; es wäre ja möglich, daß auch meinem Sohn so ein glücklicher Stern aufginge! Ich gebe Ihnen mein Wort, sollte auch das zweite Jahr keine ersprießlicheren Folgen hat, nicht eine Silbe mehr zu seinem Gunsten reden zu wollen; ich will alles thun, um jene verdrießlichen Verhältnisse dort gründlich zu ordnen, will ihn in die Ferien hierher kommen laßen um ihn vor einem vollständigen Bummlerleben zu bewahren, genug alles thun, was nur irgend auf ihn im besten Sinne influiren kann — nur lassen Sie ihn noch nicht von sich fort, darin liegt für mich die einzige Gewährleistung für eine bessere Zukunft, ja dafür, daß der nicht böse, aber charakterlose junge Mensch nicht zu Grunde gehe. Sie werden einem armen vielgeprüften Manne, wie ich es so wahr Gott lebt bin, etwas zu Liebe thun, wenn es sich irgend mit Ihrer Pflicht u. Ihrem Gewissen verträgt. Gebe der Himmel, daß Sie meinen Bitten Gehör schenken können, ohne dadurch mit Ihren amtlichen Verpflichtungen in Conflict zu kommen.

Mich Ihrer freundlichen Gesinnungen empfehlend

Ihr verehrungsvoll u. dankbar ergebener J. R.

Dresden, den 4 Juni 1866.
(31/8 beantwort. Kündigung des Sohnes.)

Verehrtester Freund!

Eben als ich im Begriff bin an Sie zu schreiben, kam Ihr Brief, für den ich Ihnen sehr danke. Sie sehen die Angelegenheit mit meinem Sohn Paul milder an, wie ich — dergleichen mag Ihnen freilich häufig genug vorkommen. So viel ist aber gewiß, daß sich Herr Paul für die Ruhe, Ordnung, Einfachheit meines Hauses, denen auch er unterworfen gewesen ist, gründlich zu entschädigen beabsichtigt u. sich offenbar in ein leichtsinniges u. liederliches Leben gestürzt hat. Ein schlagender Beweis ist eine mir übersandte Wirtshausrechnung von 131 fl. 57 cr, von der auf den Monat November allein 53 fl. 18 cr, also mehr wie seine ganze monatliche Einnahme kommen. Das werden Sie wohl kaum wissen.

[1]) Im März 1866 sollte im Dresdner Hoftheater in Scene gehen: „Wanda", Romantische Oper in drei Akten, Text von Dr. Th. Bakody, in deutscher Bearbeitung von O. Prechtler. Musik von Franz Doppler. Die Premiere ward aber wenige Tage, nachdem Rietz diesen Brief geschrieben hatte, verschoben; sie fand am 6. Juni statt. Vgl. Sign. für d. mus. Welt 1866, S. 542.

Ich habe die successive Abtragung dieser Schuld übernommen, ebenso die einer Schneiderrechnung von 80 fl 18 cr — heute geht bereits die zweite Geldsendung an die Betreffenden ab, mit höchstens noch zweien sind diese Posten abgemacht. Die fernere Schuld von 100 fl war mir aber überraschend und empörte mich, da ich keinen Begriff davon habe, wozu er das Geld gebraucht hat, wenn er nicht einmal die nothwendigsten Bedürfnisse wie Mittag und Abendessen bezahlt. Er scheint zu denen zu gehören, die da glauben, wenn sie ganze 50 fl. auf einmal in Händen haben, nehmen kein Ende u. toll darauf loswirtschaften, obschon sie sich jeden Monat überzeugen können, wie leicht u. schnell das bischen Geld zerfließt. Und dabei ist er feige — verschweigt alles oder sagt nur die halbe Wahrheit u. vermehrt dadurch für mich u. für sich den Verdruß. Ich habe mich von heute zu einem monatlichen Zuschuß bereit erklärt u. würde ihm auch mit Wäsche und Kleidern unter die Arme gegriffen haben. Er hat mir aber nie darüber gehörig und klar geschrieben, weil er leichtfertig in den Tag hineingelebt hat und daher nie zu einer Uebersicht gelangen konnte, wieviel er um anständig und seinen Verhältnissen angemessen zu leben braucht. Er ist aber über das anständig u. das angemessen weit hinausgegangen u. daher nicht gegen mich mit der Sprache heraus. Das alles zusammengenommen kränkt u. erbittert mich sehr u. um so mehr, als durch so ein Leben u. Treiben sein Geschäft, sein Studium, seine Gesundheit u. alles leiden muß. Nun — ich muß also in den sauren Apfel beißen u. auch die fraglichen 100 Thlr. bezahlen. Aber — offen u. vertraulich sage ich Ihnen, daß durch meine abermalige lange Krankheit u. das hieraus entstandene Aufhören jeder Privatthätigkeit u. zwar bis auf den heutigen Tag, meine Einkünfte in den letzten 4 Monaten sehr geschmälert worden sind u. ich mich selbst mehr wie sonst einschränken muß. Augenblicklich das Geld zu schicken ist mir absolut unmöglich, ich werde es erst Ende dieses Monats beschaffen können. Ist es zuviel, wenn ich Sie ersuche, bis dahin die Summe aus der Theaterkasse zu verlegen? Der Schluß Ihres Briefes giebt mir Mut dazu. Und die Sache ist pressant, wenn es wahr ist, daß Paul einen Wechsel unterschrieben u. ein Anderer (ein dortiger Chorist Leopold Hopf, der sich auch an mich gewandt hat, die Summe auf 102 Rchthler u. den Verfalltag auf den 7ten März angibt) sich für ihn verbürgt hat — o dieses leichtsinnige Volk! — Ich bitte Sie dringend um diese Gefälligkeit, auf die Rückerstattung können Sie mit aller Sicherheit rechnen; bitte Sie aber auch dem jungen Herrn mit aller Ihrer Energie u. Schärfe den Kopf zu waschen u. ihm zu bedeuten, daß das diesmalige Arrangement seiner üblen Verhältnisse nur ein dies- u. einmaliges sein werde. Uebrigens werde ich auch an ihn heute oder morgen 12 Gulden gleich 21 Thaler als Zuschuß für März abgehen lassen, — mit 71 Th. muß er auskommen können. wenn er keine Tollheiten begeht u. stellt sich dies zukünftig heraus, so wird es auch an anderweitigen Unterstützungen, an Zusendung von Utensilien etc. nicht fehlen.

Nur offen muß er sein oder vielmehr es erst werden, u. seiner Sohnespflicht viel besser eingedenk — ist es zu glauben, daß er mir auf einen 8 Seiten langen Brief vom 23ten Februar, mit dem er noch ein Dutzend Taschentücher bekam, noch keine Silbe geantwortet hat? Herz, Gemüth, alles geht bei diesem gewissenlosen Treiben zu Grunde; — wenn er nur ermessen könnte, wie teuer mir in jeder Beziehung ein solcher Brief wird, wie er mich aufreibt u. für den ganzen Tag zu anderm unfähig macht. Ich gedenke so oft Ihrer bei meinem Besuch im Sommer gesprochenen drei Worte „na, überhaupt — Kinder!" Ihr Ton u. Gesichtsausdruck waren mir leider nur zu verständlich. Die verdammten Bierhöhlen! — —

Mit der Notiz über den Raoul haben Sie mir wenigstens etwas erfreuliches berichten können u. ich sage Ihnen dafür meinen herzlichsten Dank[1]).

Leben Sie recht wohl u. seien Sie freundlich eingedenk Ihres Sie hochverehrenden u. Ihnen dankbaren

Julius Rietz.

Dresden, den 2ten März 1866.

Sehr verehrter Freund!

Von Ihrer schweren Krankheit hatte ich mit Bedauern gehört. Daher war mir Ihr Brief als sichtbares Zeichen, daß Sie der völligen Genesung entgegen gehen u. wieder Lust u. Liebe zum arbeiten haben doppelt erfreulich. Herzlichsten Glückwunsch![2])

Daß Sie sich zum Niederschreiben Ihrer Erinnerungen an Felix entschlossen haben u. wir wahrscheinlich deren baldigen Veröffentlichung entgegen sehen können[3]), freut mich außerordentlich, denn es ist dadurch der Hoffnung Raum gegeben, daß aus diesen Beiträgen zu einer ausführlichen Biographie diese selbst erwachsen könne. Sie wären der einzige rechte Mann dafür u. bildete sich nach und nach der Entschluß zu solch' einem dringend nothwendig werdenden Werke aus, so möge Ihnen ein gütiges Geschick Gesundheit, Kraft u. Zeit zu dessen Vollendung verleihen. Mit- u. Nachwelt würden Ihnen sehr dankbar dafür sein. Was Ihre specielle Frage über die Entstehungszeit der Hochzeit des Camacho[4]) betrifft, so

[1]) Konnte ich nicht feststellen.
[2]) Devrient war im Mai 1867 an einem Darmleiden erkrankt und in Kissingen gewesen.
[3]) Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich. Von Ed. Devrient. Leipzig, bei J. J. Weber, 1869.
[4]) Vgl. Ernst Wolff: Mendelssohn-Bartholdy (Berühmte Musiker, Band 17), 1909, S. 41/6.

erlauben Sie mir zunächst zu bemerken, daß ich in dem Vorwort zu dem dem 2ten Briefbande[1]) angehängten Verzeichnisse, alle diejenigen gedruckten Werke M.s, über deren Entstehungszeit nichts absolut bestimmtes beizubringen war, namhaft gemacht habe. Die sämmtlichen von pag. 506 bis 516 angeführten Daten beruhen auf Autopsie der Autographen, welche ich in den Jahren 1850/51 in Berlin wiederholentlich gründlich durchblättert u. dabei eine große Menge von Notizen niedergeschrieben habe. Diese sollten zu einer größeren musikalisch-bibliographischen Arbeit dienen, welche unterblieb, bis mich Paul Mendelssohn ersuchte, das damals gewonnene Material für den zweiten Band der Briefe herzugeben, was dann geschah. Alle dort verzeichneten Daten sind ganz unumstößlich richtig, also auch die bei der Hochzeit des Camacho, welche ich noch zu erweitern im Stande bin, wie folgt:

Ueber dem Druck No. 1. (oder 6/8) steht:
Angefangen den 11 Juni 1824
Am Schluß des ersten Aktes: Berlin den 11. Dezember 1824
Am Schluß der Ouvertüre: 12. Februar 1825
Am Anfang des zweiten Aktes: 5. März 1825
Am Schluß des zweiten Aktes: Berlin den 10. August 1825.

Alle diese Angaben befinden sich buchstäblich so in M.s vollständiger Originalpartitur, welche mit seinen sämmtlichen andern Manuscripten jetzt bei seiner Tochter Frau Marie Benecke[2]) in London aufbewahrt wird. Die Oper ist also noch in der Wohnung auf der neuen Promenade componirt worden[3]), deßen erinnere ich mich auch ganz genau, da ich öfter zugegen war, wenn Felix meinem verstorbenen Bruder[4]) daraus vorspielte und Ihre Erinnerung, welche die Composition der Oper ins Jahr 1826 verlegt, täuscht Sie also vollständig. Warum erst ein Jahr nach Vollendung des Werkes im Mendelssohnschen Hause etwas darüber laut wurde, ist mir ganz unerklärlich. Irren Sie sich aber nicht auch hierin? Erinnern Sie sich nicht mehr auf die hämisch herunterreißende Recension der Oper nach Aufführung 1827 in Saphirs Schnellpost[5]), welche wegen ihres nach einer einzigen Aufführung ganz unerklärlichen Eingehens in die speziellsten Details alles damals alarmirte u. in die gerechteste Empörung versetzte, als deren Verfasser Saphir[6]) später Heinrich Dorn[7]) proclamirte, wonach sich denn das bis dahin Unerklärliche leicht erklärte, da Herr Dorn im Mendelssohnschen Hause aus und ein ging und Felix ihm wie andern musikalischen Hausfreunden die Mitteilung seines neuen Werkes nicht vorenthalten hatte? Ueber diese Unthat ist Gras gewachsen, evident geht eben daraus hervor, daß von einem absichtlichen u. consequent durchgeführten Geheimhalten der Oper keine Rede gewesen ist. Auch muß die Ouvertüre bei einer der großen Orchesteraufführungen im Gartensaale des Hauses in der Leipzigerstraße[8]) schon 1826 (zu gleicher Zeit mit der gleichfalls 1825 componirten Trompeterouvertüre c dur) gespielt worden sein. Sollten Sie wirklich bei diesen kleinen und großen Ereignissen nicht zugegen gewesen sein? oder haben Ihre Notizen von damals eine Lücke? oder läßt Sie Ihr Gedächtnis im Stich? Daß die im Jahre 1825 fertige Oper erst im Jahre 1826 eingereicht wurde, läßt sich am Ende aus später erst nöthig gewordenen Ueberarbeitungen, vielleicht aus

[1]) Vgl. oben.
[2]) Vgl. Briefe von u. an Joseph Joachim, Bd. 2, S. 221, 246.
[3]) Vgl. E. Wolff, a. a. O.
[4]) Vgl. Einleitung.
[5]) Berliner Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit. 3. Mai 1827, Nr. 70

Liste der Musenhallen
Eine Uebersicht der Novitäten im Monat April 1827
Königliche Hallen.

Papiere	wurden ausgeboten	Cours.
Die Hochzeit des Camacho. Komische Oper in 2 Abthei ungen mit Ballet; dem Romane des Cervantes „Don Quixotte de la Mancha" nachgebildet. In Musik gesetzt von Felix Mendelssohn-Bartholdy; für die königliche Bühne umgearbeitet von Baron von Lichtenstein.	1 Mal	Mit alter Musik

2. Mai 1827. Beiwagen für Kritik und Antikritik, Nr. 18 und im Beiwagen, 19. Mai 1827, Nr. 19 stehen zwei Besprechungen, die anscheinend von einander unabhängig sind. Die erste von Saphir selbst, der die Aufführung im Schauspielhause lobt (Eduard Devrient hatte den Carraseo, Louis Schneider, der spätere Vorleser Kaiser Wilhelms I., den Camacho gesungen, außerdem wirkten der Tenor Bader und der beste Don Juan seiner Zeit, Heinrich Blume, als Don Quixotte mit), an dem Texte nicht ein gutes Haar läßt („die Scenen hängen wie schlotternde Glieder aneinander, der zweite Akt ist besonders ein leeres Kunterbunter") und den „jungen Compositeur" „für nicht talentlos" hält, wenn auch „Eigenthümlichkeit aus der ganzen Produktion nicht heraus sieht"; „man bemerkte eine Gedankenleerheit an allen Piecen, die sich nicht an fremde Themata anknüpften". — Die zweite Besprechung ist im Tone härter und unfreundlicher; das Sujet wird „ermüdend und langweilig" genannt, auch wird die Scenenfolge zergliedert und vieles ganz überflüssig gefunden; über die Composition wird auf einen späteren Bericht „nach wiederholter Darstellung" verwiesen, der aber nicht erfolgt ist. (Vgl. noch Berliner Conversationsblatt, 1827, Nr. 87, S. 35: mißlungene Dichtung; Darstellung und Musik wird anerkannt.)

[6]) 1795/1858; der bekannte Satiriker.
[7]) Heinrich Dorn (1804/1892), seit 1849 Hofkapellmeister in Berlin, Nachfolger Otto Nicolais; damals vor seinem Engagement in Riga.
[8]) Vgl. Ernst Wolff a. a. O.

einem gewissen Schwanken Felix's, ob er sie überhaupt einreichen solle, erklären. Genug, sämmtliche oben angeführten Daten sind nicht zu widerlegen u. Sie werden schon Ihre Zweifel danach unterdrücken müssen u. Ihre Erinnerungen rektificiren. Ich höre u. sehe es noch ganz deutlich, wie Felix zu Klingemann[1]), H. Frank[2]), meinem Bruder u. a. in dem großen Flügelzimmer, neue Promenade, wo die großen Kupferstiche nach Rafael, die Stanzen u. s. w. hingen, sagte: „ich habe gestern Abend bis 1/21 Uhr gearbeitet u. 14 Seiten am Camacho geschrieben" worauf sich der ganze Troß auf sein Zimmer verfügte (ich mit) und er auf seinem kleinen Klavier die Scene der Vettern[3]) vorspielte. Sie können also diesen Mittheilungen vollständig Glauben beimessen, wie ich denn auch für die Richtigkeit aller Angaben in dem gedruckten Verzeichnisse (bis auf drei unwesentliche Irrtümer) einstehe. Bei keiner einzigen ist ein Zweifel zu erheben, denn sie sind alle aus der authentischsten Quelle, den Autographen, geschöpft. Nebenbei hat mir der liebe Himmel ein Gedächtnis verliehen, von dem ich manchmal nicht weiß, ob es ein beneidenswerthes oder ein bedauernswerthes Geschenk ist. Verlassen Sie sich drauf, daß Ihre Erzählung ganz richtig wird, wenn Sie jenen Angaben folgen. Und käme Ihnen später ähnliches vor, so werden Sie mich wie jetzt so auch jederzeit bereit finden Ihnen gerne zu dienen.

Das Musikfest in Aachen[4]) ist glänzend verlaufen u. hat mir Freude u. Ehre gebracht. Chor u. Orchester (über 500 Pers.) waren vortrefflich und boten in Ihrem Zusammenwirken ein, mit keinem andern zu vergleichendes musikalisches Pläsir. Alle bringen der Sache den größten Enthusiasmus entgegen u. nur dadurch sind die Schwierigkeiten zu überwinden, welche die Vereinigung so vieler Menschen aus so und so vielen Städten zu einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke mit sich führt. Wäre nur die Anstrengung nicht so groß. Denken Sie sich aber — in sechs Tagen 7 große 4- bis 5stündige Proben mit einer sehr aufgeregten u. beweglichen Menschenmasse halten u. drei Aufführungen, alles bei 25° Hitze, dirigieren zu müssen. Sie werden ermessen können, was das heißt. Ich fühle es auch redlich in allen Gliedern u. selbst alte Leiden machen sich wieder bemerkbar. Aber es war schön u. gut u. ich freue mich, daß ich dabei war.

Was eigentlich die schnelle, nach bereits begonnener Wintersaison doppelt empfindliche, Entlassung meines Sohnes herbeigeführt hat, weiß ich bis heute noch nicht, u. Hauser, der gestern bei mir war, wußte mir darüber auch nichts zu sagen. Sie werden mir glauben, wenn ich Ihnen sage, daß sie mich tief schmerzlich berührt hat u. eine schöne Hoffnung völlig zertrümmert. Ich habe leider Gottes mit mehren meiner Söhne u. mit ungleich talentvolleren wie dieser Paul entschiedenes Unglück u. alle auf sie verwendeten Opfer, Sorgen u. Pflegen, alle aufgeopferte Liebe u. Sorgfalt haben mir bis jetzt nichts eingetragen wie Kummer u. Kränkungen. Ich weiß in meinem vergangenen Leben dafür kein Motiv zu finden! — — Brechen wir ab — es ist ein wahrer Jammer! — — — Und in diesem Augenblicke fühle ich mich nicht im Stande, Ihnen so meinen Dank für das, was Sie an P. gethan haben, auszusprechen, wie ich es möchte. Es wird schon ein andermal geschehen. — — —

Eben fällt mir ein, daß ich bei meiner Anwesenheit in Berlin in der Osterwoche d. J. ein von Fanny Mendelssohn geschriebenes „chronologisches Verzeichnis der von Felix M. B. von 1820—1830 componierten Werke" gelesen und copirt habe, welches mit meinen Aufzeichnungen ganz übereinstimmt. Es steht da:

1824. Die Hochzeit des Camacho 1ster Akt. Text von Friedrich Voigt in Hannover. (folgen nach 13 andere Werke).

1825. Die Hochzeit des Camacho 2ter Akt.

Unter den Werken dieses Jahres befindet sich auch das Oktett für Streichinstrumente[5]), welches Felix meinem Bruder zum Geburtstage 17. Oktober schenkte (das Autograph besitze ich) und welches schon in dem kleinen Mansardzimmer des Gartenhauses in der Leipzigerstraße componirt ist. Der Umzug von der alten in die neue Wohnung muß also schon 1825 geschehen sein, nicht erst 1826, wie aus Ihren Briefen hervor zu gehen scheint. Nun aber ad finem. Möge Ihnen Kissingen Ihre ganze Gesundheit u. Frische wiedergeben u. Sie sich dann deren dauernd erfreuen. Mit diesem herzlich gemeinten Wunsche u. freundlichen Grüßen Ihr verehrungsvoll ergebener

Julius Rietz.

Dresden, den 18ten Juni 1867.

Karlsruhe 29/8. 67.

Mein verehrter Freund!

Meinen Dank für Ihre rasche Beantwortung meiner Frage in Betr. Mendelssohns bin ich Ihnen noch schuldig, nehmen Sie ihn jetzt nur aus vollem Herzen. Es ist mir tröstlich bei meiner Arbeit zu wissen, daß ich einen so theilnehmenden Helfer habe, wenn's Noth

[1]) Mendelssohns Freund hieß Karl Klingemann; vgl. die oben zitierte Briefveröffentlichung.
[2]) Vgl. E. Wolff a. a. O.
[3]) Vgl. E. Wolff a. a. O.
[4]) Am 9. u. 10. Juni 1867 das 44. Niederrheinische Musikfest: D-dur Suite von Bach; Judas Makkabäus; Schumann, C-moll Symphonie, Genovevaouvertüre; Scenen aus Orpheus; Walpurgisnacht von Mendelssohn unter Mitwirkung von Albert Niemann.
[5]) op. 20; vgl. Rietz, Verzeichnis der Werke von M., a. a. O. S. 507.

thut; Ihre Entscheidung habe ich mit um so größerer Freude aufgenommen, als dadurch meine Ansicht von der entschiedenen Wendung in Felix Productionsfähigkeit thatsächlich bestätigt wird. Ich glaube, meine Darstellung wird Ihnen jetzt richtig erscheinen. Das Haus in der Leipziger Straße wurde im Herbst 1825 bezogen. Kommen mir wieder Zweifel, so rufe ich zu Ihnen um Hilfe.

Zu einer anderen, mich außerordentlich revoltierenden Angelegenheit [1]) bitte ich Sie um eine Auskunft. Ich erfahre von dem Dresdener Pensions-Comité eine Rechtsverweigerung, wie ich sie nie für möglich gehalten hätte, den klaren Buchstaben der gesetzlichen Bestimmungen werden aus der Luft gegriffenen Behauptungen entgegengestellt. Die complettеste Willkür — auf einen abscheulichen § gestützt, der jeden Recurs ausschließen soll, als an die Masse der Interessenten, die alle eben so der willkürlichen Behandlung ausgesetzt sind — sie allein entscheidet. Das ist ein venetianischer Rath der Drei, dessen Gunst oder Ungunst statt allen Rechtes steht. Ich habe doch geglaubt, von den deutschen Theatermitgliedern etwas anderes erwarten zu dürfen als eine solche unumwundene Verläugnung meines Pensionsrechtes in meinem 67ten Jahre. Schon seit ein paar Jahren für den Schauspieldienst unfähig geworden, habe ich meine Rechte auf die Dresdener Pension erst jetzt geltend gemacht, wo Familien-Unglücksfälle mich dazu drängen. Der angemaßte Standpunkt der drei Comitémitglieder ist der: daß ich als gutbezahlter Direktor versorgt sei und keinen weiteren Zuschuß brauche.

Diese Beurtheilung stürzt sämmtliche Pensionsrechte aller Betheiligten. Wenn das Comité nach anderweitigem Besitz oder Erwerb fragen darf, ohne auch nur durch einen Buchstaben der gesetzlichen Bestimmungen dazu berechtigt zu sein, so ist das Pensionsmuß nur eine Anwartschaft auf eine Unterstützungskasse, der man zuletzt Armuthszeugnisse vorlegen muß. Man hat mich 23 Jahre Beiträge zahlen lassen, und jetzt negiert man mein dadurch gesetzmäßig erworbenes Recht. Ich begreife den Grafen Platen nicht, daß er sich dergestalt majorisiren läßt und seinen Namen unter Deductionen setzt, an dessen Haltbarkeit er so wenig als die Majorität selber glauben kann.

Verzeihen Sie diesen Excurs, ich bin nicht nur persönlich, sondern sittlich entrüstet über ein solches Willkürregiment bei einer gemeinnützigen Anstalt. Ich werde an die Gesammtheit der Pensionsfonds-Mitglieder gehen, um diese Instanz nicht zu umgehen, überzeugt, daß ich kein selbständiges Urtheil, sondern nur das Echo des Comité Ausspruches erhalten werde; es ist das natürlich und von der eigentlich recurslosen Verfassung des Statuts herbeigeführt. Aber ich will auch diesen Schritt gethan haben, bevor ich die letzten thue für das so mißhandelte Recht.

Meine Bitte geht nun dahin, daß Sie dies Schreiben als ein vertrauliches behandeln, und mir, mit Ihrer nicht genug zu rühmenden Raschheit die Namen der drei Comitémitglieder und des Rechtsanwaltes, der die rabulistischen Meisterstücke verfaßt, mittheilen.

Entschuldigen Sie die Mühe, ich weiß keinen partheiloseren Mann als Sie beim „Dresdener Theater", den ich fragen könnte.

Freundlichen Gruß und Dank im Voraus

Eduard Devrient.

Verehrter Freund!

Von Ihrer Differenz mit dem hiesigen Pensionfonds-Comité habe ich bereits entfernt läuten hören — ich glaubte aber die Sache sei längst reguliert. Um so unangenehmer überrascht mich daher Ihr Brief, der, indem ich voraussetze, daß Sie in Ihrem vollen Rechte sind, einen traurigen Beweis für die Collegialität und Rechtschaffenheit gewisser Leute abgibt. Hoffentlich erreichen Sie bald eine glänzende Genugthuung; mich entschuldigen Sie aber, wenn ich, mit Geschäften wahrhaft überhäuft, mich für heute nicht weiter in den Gegenstand vertiefe u. nur Ihre Fragen kurz beantworte. Die drei Comittierten (ich wünschte ich könnte Compromittirten schreiben) sind die Herren Porth [2]), Raeder [3]) und Winger [4]), der juristische Beistand, aus dessen Feder die Gutachten über Ihre Forderung geflossen sind,

---

[1]) Devrient beantragte von Karlsruhe aus (am 28. 4. 1867) seine Pensionierung, da er den Beruf als Schauspieler nicht mehr ausüben könne. Ein ärztliches Zeugnis fügte er bei. Aus den umfangreichen Akten des Dresdner Hoftheaterarchivs geht hervor, daß das Pensionskomitee der Ansicht war, der Pensions**anspruch** sei noch nicht gegeben, weil D. noch das Amt des Direktors ausübe. Es entspann sich eine längere Auseinandersetzung über die Auslegung der Bestimmungen der Statuten des Pensionsfonds. D. verlangte, da das Comitee die Pension ablehnte, daß seine Sache den Mitgliedern des Pensionsfonds vorgelegt werde. Die Mitgliederversammlung wählte am 8. 11. 1867 drei Vertrauensmänner (Walther, Meister, Mitterwurzer). Die Vertrauensmänner erklärten sich in ihrem Gutachten für die Pensionierung vom menschlichen Standpunkt aus, auf die rechtliche Auslegung gingen sie nicht ein. Das Comitee blieb bei seinem Standpunkt und lehnte die Pension nach Humanitätsgründen ab. D. wandte sich an den König. Der König lehnte die Entscheidung ab, da das **formell** nach den Statuten nicht möglich war, gab aber dem Comitee zu verstehen, daß seine Auffassung rechtlich auch anfechtbar sei. Nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten (formeller Art — D. mußte noch eine eidesstattliche Versicherung abgeben —) wurde die Pension vom 15. Juli 1868 ab bewilligt.

[2]) Friedrich Wilhelm Porth (1800/1874), von 1833 bis 1870 Mitglied der Dresdner Bühne, der Stammvater des bedeutenden Schauspielergeschlechts.

[3]) Gustav Raeder (1811/1868), von 1838 bis an seinen Tod Mitglied des Dresdner Hoftheaters; der bekannte Possendichter und Possenkomiker.

[4]) Eduard Winger (1812/1886), von 1844 bis 1874 an der Dresdner Hofbühne engagirt, Ed. Devrients Nachfolger als Regisseur; eine „durch und durch deutsche Natur"!

der Bürgermeister Dr. Hertel.[1]) Haben Sie je geglaubt, daß von den Schauspielern Ihre Verdienste um den Schauspielerstand gewürdigt u. anerkannt würden? Ich bin gerade ein Dutzend Jahre jünger wie Sie — aber über so naive Anschauungen bin ich längst hinaus. Die letzten zwei Zeilen von Gellerts Tanzbär drücken sehr prägnant das Wahre und Richtige aus.[2]) Und daß es ihnen unbegreiflich ist, wie ein gewisser vornehmer Herr[3]) die Beschlüsse jenes Trios sanktionieren und unterzeichnen kann, das ist mir erst recht unbegreiflich!

Nun, ich wünsche von Herzen recht guten Erfolg u. bin Ihnen jederzeit zu jeder Art von Auskunft zu Dienste.

Mich Ihnen bestens empfehlend Ihr ergebenster

Julius Rietz.

Dresden, den 24ten August 1867.
(muß 30ten heißen)

Karlsruhe 31/8. 68.

Hochgeehrter Freund!

Unsere letzte Aufführung des Don Juan[4]) und der Empfang der von Ihnen revidierten Partitur v. Idomeneo haben mich wieder an den Unfug unserer deutschen Mozarttexte erinnert. Ich bitte Sie doch um Alles: schenken Sie diesem Kardinalpunkte bei Ihrer Revision der Mozartpartituren die ganze volle Wohltat Ihrer äußersten Aufmerksamkeit. Meine berichtigten Texte vom „Figaro" und „So machen's alle" habe ich Ihnen längst zur Verfügung gestellt, gefallen Sie Ihnen nicht, so lassen Sie andere machen, nur fort mit den Parodien von Rochlitz usw., diesen impertinenten Verfälschungen der ganzen Mozartschen Auffassung. Nur getreu übersetzt, u. vor Allem die Verschmähung des Reimes nicht gescheut. Don Juan ist eine schwierige Aufgabe, sehen Sie zu, was Sie von Wolzogens Uebersetzung[5]) brauchen können, sie ist eben auch nicht treu und das ist der schlimmste Fehler.

Sehr erfreut war ich Ihren Sohn in Frankfurth in guter Stellung zu finden, das Ablösen von seinen hiesigen Verwicklungen scheint ihm gut gethan zu haben, ich will wünschen, daß er nicht noch an irgend einem Faden daran hängt.

Ich theile mit Ihnen das Schicksal auch an die Aufführung der „Meistersinger" gehen zu müssen. Was uns das bedeutet, daß dieses Monstrum zur Geltung kommen soll, daß sonst verständige musikalische Leute davon entzückt thun, ich bin zu alt das noch verstehen zu können. Ich glaube mit Shakespeare „dies deutet auf einen schweren Irrtum der Natur", aber hier kommt so ein Gegensatz zu Tage, wie er in den verschiedenen Zeiten sich geltend macht, daß in unserer nüchternen Verstandesrichtung, in der Musik eine Art von Mysticismus, oder besser eine musikalische Mystification, Platz greifen konnte.

Meine Erinnerungen an Mendelssohn erscheinen nun zum Oktober[6]), ein harmloses Büchlein, das doch einen recht lehrreichen Lebenslauf enthält. Ich hoffe, Sie werden die Daten nun alle richtig finden, ich hatte keinen Anlaß an Ihre Erinnerung zu erurieren.

Mit freundlichem Gruß Eduard Devrient.

Daß ich meinen Prozeß gegen das Pensionscomité endlich, durch das Einschreiten des Königlichen Juristen, gewonnen habe, wird Ihnen bekannt sein. Das Verhalten der Herren aber übersteigt allen Glauben.[7])

Karlsruhe 29/1. 69.

Verehrter Freund!

Den Wunsch, den Sie gegen Kalliwoda geäußert, erfülle ich selbst, da er kein Buch zur Hand hatte, wie wir es hier zunächst aufführen wollen.[8]) Wir sind heute mit der ersten Vorstellung des Monstrums gescheitert, Brandes ist heiser und vielleicht wieder auf lange. Die Arbeit, welche seit Mitte September unsere ganze Oper untergeordnet, seit 6 Wochen völlig unterdrückt hatte, liegt nun wieder wie ein Riesenungethüm vor unseren Füßen und sperrt den Weg. Wenn die Oper einige Male gegeben ist, werden wir auf Ihre wesentlichen Kürzungen kommen, bis jetzt hat Levi nicht weiter gehen wollen und ich habe meine Ansicht nicht durchsetzen mögen, weil ich mich dieser Composition gegenüber eigentlich incompetent fühle, eigentlich zu alt, denn die Schlüssel meines Urtheilsvermögens passen dazu nicht mehr. Für mich steht das musikalische Drama in diesem Werke vollständig auf dem Kopf, ich anerkenne und liebe noch den größten Theil des Lohengrin, hier aber stehe ich am Unsinn und mache „Kehrt"! Mögen jüngere Menschen von nun an verantworten, was geschieht. Wenn der Großherzog die Aufführung nicht gewollt hätte, nie hätte ich sie unternommen.

---

[1]) Theodor Julius Hertel (1807/80) war der erste der aus der Bürgerschaft auf Lebenszeit gewählten Ratsmitglieder, seit 1837 im städtischen Dienst, 27 Jahre in der städt. Vermögensverwaltung und Vorsitzender der Dresdner Schiller-Tiedge-Stiftung.

[2]) „Und macht aus der Geschicklichkeit / Ein unvergebliches Verbrechen."

[3]) Wohl der Dresdner Intendant gemeint; von Platen war 1866/89 tätig.

[4]) Am 20. August 1868.

[5]) Wolzogen (1823/83) veröffentlichte 1869 seine deutsche Bearbeitung des Don Juan; vgl. meinen Aufsatz über die Textbearbeitungen des Don Juan in: „Die Scene" 1917, S. 101/23.

[6]) Vgl. oben. [7]) Vgl. oben.

[8]) Die Erstaufführung der Meistersinger in Karlsruhe fand am 5. Februar 1869 statt; den Walter von Stolzing sang an diesem Abend, ebenso wie am 7. Februar Nachbaur aus München; von der dritten Aufführung am 18. April an übernahm der Karlsruher Tenor Wilhelm Brandes die Rolle. Über die erste Aufführung der Meistersinger in Dresden vgl. A. Liebscher im Neuen Archiv f. sächs. Gesch., Bd. 36, 1915, S. 278/99.

Sind Sie in Ihrer Einrichtung ganz bei dem für Sie gedruckten Buche, das hier vor mir liegt, stehen geblieben? Haben Sie sonst noch etwas gestrichen? Bitte teilen Sie mir es mit, damit ich auch erfahre, ob ein toller Plan, zu dem mich die Verzweiflung bringt, ausführbarer wird. Wenn es mit Brandes Stimme so bedenklich steht, als wir fürchten, muß ich Hilfe in weiterem Umkreise suchen. um nur das Opernwunderthier wenigstens einmal hinaus in die Welt zu zeigen. Nach München wandte ich mich schon, aber der mir sonst sehr freundliche Herr v. Perfall[1]) hat mir den Tenor Nachbauer[2]) verweigert, weil der soeben in Studium und Proben des Tannhäuser steckt. Nun weiß ich wohl, daß eine Hilfe von Dresden eine zweitägige anstrengende Reise zweimal erfordert, daß der Sänger wenig Pläsir daran finden wird diese Strapaze zu unternehmen, um einmal den Ritter Stolzing zu singen, daß die Generaldirektion nur sehr ungern oder garnicht in solch einen Urlaub willigen wird, zumal Herr Graf von Platen sehr wenig oder gar keine Geneigtheit haben kann, mir gefällig zu sein — trotz alledem möchte ich Sie fragen: ob eine Combination seltsamer Umstände und Stimmungen doch eine solche Bitte von meiner Seite erfüllbarer machen könnte? Um mein amtliches Gewissen zu beruhigen, antworten Sie mir ich bitte dringend, auf dies tolle Projekt.

Ist Ihnen mein Büchlein von Mendelssohn zur Hand gekommen?[3]) Ich wollte es Ihnen schicken, aber die Exemplare reichten nicht. Hätten Sie das und jenes daran zu berichtigen, so denke ich thun Sie es um Sache und Person für die zweite Auflage, die ja wohl nicht fern liegt.

Ihren Sohn Paul habe ich vor einem halben Jahre in Frankfurth getroffen, zufrieden und in Thätigkeit.[4]) So war seine Verpflanzung von hier doch eine Errettung. Ich war herzlich froh darüber.

Herzlichen Gruß von Eduard Devrient.

[1]) Perfall leitete die Hofbühne in München von 1867 bis 1896.

[2]) Franz Nachbaur (1835/1902) war von 1868 bis 1891 an der Münchner Oper tätig und hatte hier am 21. Juni 1868 in der Uraufführung der Meistersinger den Stolzing gesungen.

[3]) Vgl. oben.

[4]) Näheres darüber nicht festzustellen.

Bericht über die dritte Jahresversammlung

der Mitglieder des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung

Bückeburg, 18. bis 22. Juni 1921

Von

Carl Roesler-Bückeburg

Die Feier des von Mitgliedern und Gästen zahlreich besuchten fünften Stiftungstages wurde am Sonntag, den 19. Juni, durch Gottesdienste in der katholischen und in der lutherischen Kirche eingeleitet. In der katholischen Kirche wurde eine missa cantata gefeiert, zu der die wechselnden Teile (das Proprium) wie auch die ständigen Teile (das Ordinarium) aus der vatikanischen Ausgabe des gregorianischen Chorals gesungen wurden. Prof. Müller-Paderborn sprach über Sinn und Bedeutung des Meßopfers.

In der evangelischen Kirche hielt Geheimrat D. Smend-Münster die Ansprache. Ausgehend von dem Bibelwort von der Jünger- und Meisterschaft leitete er zur musikalischen Bedeutung Bückeburgs zur Zeit Friedrich Bachs, Heinrich Schütz' und Michael Praetorius' über. Gesänge von Schütz und Praetorius trugen der Kirchenchor und der gemischte Chor vor. Zum Schluß spielte Musikdirektor Deetjen-Barmen die F-dur-Tokkata von Bach.

Trotz dem zweifelhaften Wetter unternahmen mehrere Mitglieder und Gäste einen Spaziergang nach Eilsen, wo im Fürstenhof ein Frühstück stattfand. Staatsrat D. Boemers begrüßte im Namen der Regierung, Landtagspräsident Dr. Zwitzers im Namen des Landtags die Versammelten. Namens der Mitglieder dankte Prof. Müller für den freundlichen Empfang. Der Abend vereinigte unter der liebenswürdigen Obhut von Frau Prof. Rau alle Geladenen in den schönen Räumen des Kavalierhauses zum musikalischen Tee.

Die offiziellen Veranstaltungen begannen am Montag, den 20. Juni, mit einer vorbereitenden Senatssitzung; an sie schloß sich um 10 Uhr die Gesamtsitzung des Ausschusses, an der außer den einheimischen Mitgliedern die Vertreter Hollands, der Schweiz und Dänemarks sich beteiligten. Prof. Seiffert begrüßte die Anwesenden mit folgenden Worten:

„Meine Herren Kollegen! Es ist eine stattliche Corona, die der fünfte Stiftungstag unseres Institutes diesmal versammelt. Ich heiße Sie allesamt herzlich willkommen. Besonders begrüße ich diejenigen, die nach ihrer Wahl zu ordentlichen Mitgliedern zum ersten Male in unserer Mitte Platz nehmen. Wollen Sie jetzt und immer dessen eingedenk sein, daß dieser Ort das eigene Heim ist, das weitblickende Hochherzigkeit der deutschen Musikwissenschaft in schwerster Zeit geschaffen hat. Hier soll nicht Kathederpolitik — draußen leider ein notwendiges Übel — das Wort führen. Unser Leitstern ist vielmehr einzig das Wohl und die Würde unserer Wissenschaft als eines bedeutsamen Faktors deutscher Kultur. Ihr wollen wir hier dienen in freier Kameradschaftlichkeit mit einer Sachlichkeit, die alle persönlichen Wünsche und Neigungen hinter sich läßt,

mit dem Vollbewußtsein der Verantwortlichkeit, die wir als geistige Hüter dieser Stiftung kommenden Generationen gegenüber tragen. Das Vertrauen Ihrer Kollegen hat Sie zu Mitgliedern unserer Gemeinschaft berufen. Wir hoffen und wünschen von ganzem Herzen, daß unser Streben auch in Ihrem Wollen ein harmonisches Echo findet, daß Sie mit uns willig und tatkräftig die Ehrenpflichten übernehmen, die wir unserer Musikwissenschaft als Dank schuldig sind.

Mein zweiter Gruß gilt unseren lieben Freunden vom Ausland. Daß die Arbeitsgemeinschaft aller Musikwissenschaftler über alle Landesgrenzen hinweg eine innere Notwendigkeit ist und bleiben wird, darüber haben Sie Ihrerseits uns nie im Zweifel gelassen. Das Bewußtsein des Zueinandergehörens hat uns Deutsche in schweren Jahren innerlich gehoben und gestärkt, wenn auch das äußere Band zerriß, mit dem die IMG. 15 Jahre hindurch uns geeint hatte. Zerrissen wird dies Band bleiben in der Form, die es gehabt hat. Dafür streben an anderer Stelle verheißungsvolle Triebe des gleichen Grundgedankens ans Licht. Fast in allen Musikländern hat während der letzten Jahre ein starker nationaler Anstoß zur Bildung neuer und zur Festigung alter Verbände von Musikwissenschaftlern geführt. Stärker als zuvor regt sich fast auf allen Seiten das innere Bedürfnis, die gemeinsamen Endziele sicher zu stellen. Diesen psychologischen Augenblick nutzend, haben Sie, allen scheinbaren Unmöglichkeiten und Widerständen trotzend, im vergangenen Jahre die Union Musicologique auf die Beine gestellt. Für diese mannhafte Tat sei Ihnen in dieser Stunde neben einem herzlichen Willkommen unser wärmster Dank dargebracht. Einstweilen stellt die Union nur ein Provisorium dar; eine Reihe von Jahren wird die Schaffung ihrer endgültigen Form in Anspruch nehmen, um die vielleicht heiß gerungen werden muß. Aber gerade in dieser Entwickelungsmöglichkeit darf der beste Anreiz erblickt werden, sich allseitig zu dieser Union zu bekennen, und die festeste Gewähr für einen endlichen gesunden, lebensfähigen Ausgleich der zur Zeit vielleicht noch aus- und gegeneinander gerichteten Bestrebungen einzelner Länder. Der friedliche Gedankenaustausch mit Ihnen im Gremium unserer Körperschaft sei uns eine freundliche Verheißung für die Zukunft!"

Nach Verlesung des vorjährigen Protokolls wurde Prof. Sachs mit der Führung des diesjährigen betraut. Die Tagesordnung begann mit dem Jahresberichte des Direktors des Institutes, Prof. Rau:

„Meine Herren Mitglieder!

Der heutigen Versammlung beizuwohnen, bin ich von verschiedenen Seiten aufgefordert worden. Ich heiße Sie, auch im Namen Seiner Durchlaucht des Fürsten, herzlich willkommen und hoffe, daß Ihre Beratungen unserer Sache zum Segen gereichen werden. Zu ihrem lebhaften Bedauern am Erscheinen verhindert sind die Herren Prof. Guido Adler, Dr. Alfred Einstein, D. Max Herold, Geheimrat Kretzschmar, Prof. Krohn, Prof. Kroyer, Prof. Norlind, Prof. Pedrell, Prof. Rietsch (in letzter Stunde), Prof. Schmitz, Direktor Schünemann, Dr. Schulz, Oberbaurat Stieger, Dr. Strauß, Geheimrat Stumpf, Prof. Wagner und Dr. Wolffheim; sie entbieten allen Kollegen herzlichste Grüße. Gutes Gelingen wünschen der Tagung Staatssekretär Dr. Lewald vom Reichsministerium des Innern, der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Prof. Becker und Staatsminister a. D. Dr. Schmidt-Ott. Sodann habe ich die Ehre, Ihnen einen kurzen Bericht über die Arbeiten des verflossenen Geschäftsjahres zu erstatten.

Leider muß ich ihn mit einer Mitteilung eröffnen, die bei allen Freunden des Institutes teilnehmendes Bedauern auslösen dürfte: Herr Graf von Reischach ist künftig nicht mehr imstande, die beiden verantwortungsvollen Ämter des Präsidenten der Fürstl. Hofkammer und des Kurators des Institutes in seiner Person zu vereinigen und wird am 1. Juli d. J. aus dem Stiftungsvorstand ausscheiden. Ich verdanke Herrn Grafen Reischach, der mir sechs Jahre hindurch ein wohlwollender Vorgesetzter und treuer Mitarbeiter gewesen ist, persönlich und sachlich unendlich viel: ohne ihn

wäre der Institutsgedanke in Bückeburg nie verwirklicht worden. Ich möchte ihm deshalb auch an dieser Stelle und wohl im Sinn aller Anwesenden den tiefgefühlten, unauslöschlichen Dank des Institutes aussprechen.

Nun zur Sache: in Anbetracht der Geldentwertung mußte es der Vorstand als seine wichtigste Aufgabe betrachten, die Einkünfte der Stiftung zu steigern. Eine wertvolle Unterstützung fand er in diesem Bestreben bei dem Verlagshause C. F. W. Siegel und seinen Inhabern, den Herren Carl Linnemann und Hofrat Richard Linnemann, denen ich auch an dieser Stelle herzlich danken möchte. Eingehende Beratungen ergaben, daß es am zweckmäßigsten ist, eine Gesellschaft der Freunde des Institutes mit einmaligen größeren oder jährlichen kleineren Beiträgen zu gründen. Ihr Sitz soll Leipzig sein, die Bearbeitung des geschäftlichen Teiles hat Herr Leo Ritter, der Schwiegersohn des Herrn Carl Linnemann, in freundlicher Weise übernommen. Näheres über diese Gesellschaft wird Ihnen Herr Hofrat Linnemann nachher mitteilen. Ich bitte alle Freunde unserer Sache, sich für diese Gesellschaft zu interessieren und ihre Ziele durch Rat und Tat zu fördern.

Verschiedene Zuwendungen hat das Institut bereits erhalten, die größten kürzlich vom Schaumburg-Lippischen Staat und von Seiner Durchlaucht dem Fürsten. Ich spreche allen Gebern, insbesondere dem Schaumburg-Lippischen Landtage, welcher die Eingabe des Institutes einstimmig genehmigt hat, und unserem Hohen Schirmherrn, der keine Gelegenheit verabsäumt, dem Institute sein Interesse durch die Tat zu beweisen, auch hier herzlichen Dank aus.

Für die Abteilung Archiv setzte Prof. Werner-Bitterfeld die Arbeiten an seinem Katalog sächsisch-thüringischer Musiker fort. Prof Seiffert nahm erstmalig die musikgeschichtlichen Archivalien und Bestände des Hamburger Staatsarchives auf. In diesem Jahre sollen die schaumburg-lippischen Archive bearbeitet werden. Von Neuerwerbungen nenne ich eine von Bildhauer Krückeberg-Wilmersdorf zum 350. Geburtstage von Michael Praetorius geschaffene Büste, sowie Photographien von auf Musik bezüglichen Bildern der Heidelberger Liederhandschrift, im Kloster Beuron vorhandenen arabischen Instrumenten und dem wiederentdeckten Geburtshause E. T. A. Hoffmanns in Königsberg.

In der Bücherei wurden rund 7500 Bände neu aufgenommen; etwa 15500 sind nunmehr verzettelt. Die Opernsammlung wurde fortgesetzt; einzelne Verleger gewährten dem Institut erhebliche Preisermäßigungen. Die Arbeit der Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften stockte infolge Aufhebung des Druckzwanges; ein Schreibbüro für Dissertationen wurde eingerichtet, fand aber bisher wenig Anklang.

Das Collegium musicum des Institutes konnte am 1. Oktober vorigen Jahres unter Oberleitung von Prof. Schering ins Leben treten. Künstlerischer Leiter ist Kammervirtuose v. Fossard, der selbst Bratsche spielt, ständige Mitglieder die Herren Musikmeister Bachmann (Violine) und Groß (Cello). Bei Bedarf werden Mitglieder des Städtischen Orchesters (ehem. Hofkapelle) zu den Proben und Aufführungen hinzugezogen. Das Collegium veranstaltete im letzten Winter drei Kammermusikabende im Abonnement, eine Beethovenfeier zugunsten des Krankenhauses Bethel, einen Richard Strauß-Abend mit Professor Seidl, einen Dante-Abend und einen Vortrag von Dr. Roesler über Expressionismus.

Aufgeführt wurde u. a. ein Clarinettenquartett unseres Bückeburgers Iwan Müller. Angefertigt wurden zwei Bachtrompeten, eine Altflöte und eine Oboe d'amour.

Die dem Institute vorgesetzte Musikabteilung des Hofmarschallamtes wurde zusammen mit diesem aufgelöst und ihr Geschäftskreis, darunter die Verwaltung der Fürstl. Musikschule, der Abteilung für Landesangelegenheiten des Institutes übertragen. Die Musikschule hat sich planmäßig weiter entwickelt; die Abteilung für Landesangelegenheiten veranstaltete unter dem Patronat der Fürstin Elisabeth ein Konzert zugunsten der Kinderhilfe.

Stark in Anspruch genommen wurde die Leihstelle und der Lesesaal, weniger die photographische Werkstätte, wohl auf Grund der herrschenden Preisverhältnisse.

Dem Institut als ordentliches Mitglied beigetreten ist Dr. Richard Strauß; er hat für die Arbeiten des Institutes lebhaftes Interesse bekundet und unserer Bücherei autographe Skizzen zu seinem „Bürger als Edelmann" geschenkt.

Weitere Spenden für Archiv und Bücherei sind zu verdanken: Dem Direktor der katalonischen Bibliothek in Barcelona, Generalkonsul Claudius in Kopenhagen, Herrn Max v. Engelbrechten in Genf, Geheimrat Friedlaender, Paul Hirsch in Frankfurt a. M., Prof. Juon in Berlin, Prof. Friedr. E. Koch in Berlin, Hofrat Linnemann, Ihrer Hoheit der Prinzessin Marie von Sachsen-Meiningen, Frau Örtmann in Bückeburg, Prof. Pedrell, Prof. Prüfer in Leipzig, Lehrer Rehberg in Bodenwerder, Prof. Schering, dem Verein der Musikfreunde in Lübeck, dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, Prof. Wagner, Prof. Werner in Bitterfeld, Prof. Wetz in Erfurt und Prof. L. E. Wolff in Berlin.

Mit dem aufrichtigen Danke des Institutes an seine Abteilungsvorsteher, Senatoren und Mitglieder schließe ich meinen Bericht."

Namens des Senates berichtete der Sekretär folgendes:

„Für 1920 waren fünf Veröffentlichungen vorgesehen. Schwierigkeiten der Zeitlage und andere Umstände ließen eine vollständige Durchführung des gefaßten Planes nicht zu. Schwierigkeiten verursachte schon infolge des Druckerwechsels die Fortführung des 3. Jahrganges vom Archiv; hiermit wieder in ordentliche Reihe zu kommen, muß unser Bestreben sein. Der Senat glaubt dabei betonen zu müssen, daß für das Archiv besonders seitens der Mitglieder die Propaganda der Tat durch eigene literarische Beteiligung und durch Gewinnung neuer Subskribenten nicht nachlassen dürfe. Durchgeführt werden konnte die Drucklegung von A. Abers, Musik bei den Wettinern und von G. Schünemanns Motetten Fr. Bachs. Längere Verhandlungen wurden geführt über die Gestaltung von Joh. Wolfs Notationstafeln. Sie zeitigten bisher keine Einigung über die Art der Herstellung und Herausgabe; jedoch wird an ihrer Durchführung festgehalten. Gegebenenfalls könnte vorher dem Verlage Werners Arbeit über die Musik in Zeitz zum Druck übergeben werden. Seiffert: Geschichte der ersten Bückeburger Hofkapelle unter Graf Ernst wird sich sofort daran anschließen, sodaß diese Arbeit zum 300jährigen Gedenktage veröffentlicht werden kann."

Zu Senatoren wurden nach dem Ausscheiden Prof. Wolfs und Prof. Ludwigs Geheimrat Friedlaender-Berlin und Prof. Müller-Paderborn gewählt. In den Fachausschüssen traten Veränderungen ein. Neueingerichtet wurde ein Fachausschuß für die Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte. Die Fachausschüsse setzen sich nach den Neuwahlen folgendermaßen zusammen:

Fachausschuß für Ästhetik: Schering, Schmitz, Stumpf.
„ „ antike Musik: Abert, Kroyer, Sachs.
„ „ mittelalterliche Musik: Kroyer, Ludwig, Wolf.
„ „ Musik des 15./16. Jahrhunderts: Einstein, Sandberger, Weinmann.
„ „ Musik des 17./18 Jahrhunderts.: Abert, Schering, Schwartz.
„ „ Musik des 19. Jahrhunderts: Altmann, Balling, Schünemann.
„ „ katholische Kirchenmusik: Kroyer, Weinmann, Wolf.
„ „ evangelische Kirchenmusik: Schering, Schneider, Smend.
„ „ Oper: Abert, Friedlaender, Kretzschmar, Sandberger, Schiedermair.
„ „ Oratorium: Schering, Schneider.
„ „ Lied: Bolte, Wolffheim.
„ „ vergleichende Musikwissenschaft: Schünemann, Stumpf.
„ „ bibliographische Angelegenheiten: Altmann, Schulz, Schwartz, Wolffheim.
„ „ Universitätsschriften: Abert, Ludwig, Sandberger.
„ „ Instrumentenkunde: Sachs.
„ „ Leitfäden für den Universitätsunterricht: Abert, Schering, Wolf.

Als Veröffentlichungen für das Jahr 1921/22 wurden gutgeheißen:
E. Krückeberg: Johann Crüger;
M. Schneider: Ganassi's Regola Rubertina;
O. Flade: Die Orgelbauten der Familie Silbermann;
A. Werner: Die Musik in Zeitz;
M. Seiffert: Altbückeburger Musik aus der Zeit des Grafen Ernst.

Aus den weiteren Verhandlungen ist der Bericht von Dr. Scheurleer über die Gründung der Union Musicologique hervorzuheben, sowie die Mitteilung Hofrat Linnemanns über die bevorstehende Gründung der „Gesellschaft der Freunde des Institutes". Sie fand statt am Nachmittag nach den Beratungen des Stiftungsvorstandes, des Senates und der Schriftleitung des „Archivs für Musikwissenschaft". Die Gesellschaft besteht aus Stiftern, Förderern und Mitgliedern; zum Vorstand wurden gewählt Hofrat Linnemann-Leipzig, Professor Minde-Pouet-Leipzig und Prof. Schering-Halle a/S. Ihr Sitz ist Leipzig.

Am Abend fanden sich alle Beteiligten im Schloß zusammen. Dortselbst gelangte zum ersten Male zur Aufführung „Erwin und Elmire", Oper in zwei Akten von Goethe, Musik von Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar (1776) in der Bearbeitung von Max Friedlaender. Da der Tenor in letzter Minute absagte und es dem Ersatzmann natürlich unmöglich war, die Rolle auswendig zu lernen, mußte die Oper in Konzertform aufgeführt werden. Trotz dieser und anderer Schwierigkeiten brachte Generalmusikdirektor Balling die Oper zu sehr eindrucksvoller Wiedergabe, nachdem Prof. Friedlaender in dreiviertelstündigem Vortrage die Entstehung des Werkes, die Beziehungen Goethes zur Herzogin und den ganzen Ideenkreis am Weimarer Musenhofe kurz erläutert hatte.

Die Feier an den Gräbern Friedrich Bachs und Iwan Müllers am 21. Juni beschränkte sich auf eine schlichte Kranzniederlegung. Daran schloß sich um 1/2 11 Uhr die Festsitzung im Collegium musicum, an der sich auch Fürst Adolf und Fürstin Elisabeth beteiligten. Zwei altbückeburger Meister bestritten den musikalischen Teil: Nicolaus Bleyer mit einer Paduane und Courante und Johann Grabbe mit einer Canzone. Die Festrede hielt Prof. Ludwig-Göttingen über das Thema: „Die Entwickelung der Mehrstimmigkeit bis Perotinus Magnus", deren Wortlaut das „Archiv" im nächsten Hefte bringen wird. Mit einigen geselligen Nachklängen ging die Tagung zu Ende. Besonders hervorzuheben ist der durch die herzliche Gastfreundschaft des fürstlichen Paares verschönte, durch Wort und Ton in einem einzigen Akkord tiefen Erlebens ausklingende Abend im Schlosse. Von den musikalischen Darbietungen desselben sind zu nennen das dem Fürsten Adolf gewidmete Klaviertrio op. 20 von Sandberger, zwei Duette von C. A. Rau, Klaviervorträge von Gieseking-Hannover und die im vorigen Jahre nicht gehörten Sätze des Septetts von Friedrich Bach. Die letzten Getreuen vereinigten sich am Mittwoch, den 22. Juni zu einer Fahrt nach dem Steinhuder Meer, die in herzlichen Ansprachen Dr. Scheurleers und Prof. Hammerichs einen liebenswürdigen Ausklang fand.

Ausgegeben Juli 1921.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Max Schneider, Breslau 18, an den alle Sendungen zu richten sind.

Perotinus Magnus

Von

Friedrich Ludwig, Göttingen

(Festrede in der öffentlichen Sitzung des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg am 21. Juni 1921.)

Unserm Institut ist als Hauptaufgabe gestellt, Forschungsarbeiten auf allen Gebieten der Musikwissenschaft zu dienen. Weit ist der Umkreis dieser Aufgabe, sehr verschiedenartig das Maß, in dem die einzelnen Zweige der Musikwissenschaft an dieser Förderung der Forschung durch unser Institut Anteil nehmen können, je nach dem Stand der Forschung, der in ihnen erreicht ist, je nach den Bedürfnissen nach weiterer Ausdehnung ihrer Forschungen, je nach der gegenwärtig möglichen Durchführbarkeit der Unterstützung.

Bei der heutigen festlichen Feier unseres fünften Stiftungstages, an der zum ersten Male einem durch die jährliche Neuwahl des Senats in diesen berufenen Mitgliede des Instituts die Ehre zuteil wird, an dieser Stelle zu sprechen, darf das Forschungsgebiet in den Vordergrund treten, dessen Pflege mir besonders am Herzen liegt, wenn es auch den großen deutschen musikgeschichtlichen Aufgaben etwas ferner steht, denen unser Institut in erster Linie seine Kräfte widmet, — ein Gebiet, an das die musikgeschichtliche Forschung bisher nur selten gründlicher herangetreten ist, obwohl es sich hierbei um die Aufhellung unserer eigenen abendländischen musikalischen Vergangenheit handelt und obwohl die Lücke unserer Kenntnis auf diesem Gebiet für unsere Einsicht in die Entwicklung der abendländischen Musik sehr empfindlich ist, das Gebiet der Erforschung der Musikgeschichte unseres Mittelalters, unseres abendländischen Mittelalters. Für einen kleinen Ausschnitt aus diesem großen Gebiet, für einige Hauptzüge der Entwicklung der ältesten Mehrstimmigkeit bis Perotinus Magnus erbitte ich heute hier Ihre Anteilnahme.

Die Dichtkunst und die bildende Kunst der romanischen und der germanischen Völker des Mittelalters ist durch die unermüdliche philologische und kunstgeschichtliche Forschung des letzten Jahrhunderts immer tiefer und klarer erforscht und neu belebt, sowohl in der ganzen reichen Fülle ihrer einzelnen Erscheinungen, wie als künstlerisches Spiegelbild einer gerade durch ihre großartige Geschlossenheit besonders ausgezeichneten Kultur. Die Schwesterkunst der Musik ist aus dem Dunkel, das lange Jahrhunderte über dieser Epoche lagerte, bisher nur da und dort einmal herausgetreten; zu einer umfassenderen Einsicht in den ganzen Entwicklungsverlauf, den die Musik im Mittelalter erlebte, zu einer tieferen Einsicht in das musikalische Schaffen dieser Zeit in seinem vollen Umfang, zu einer wirklichen Einsicht in das musikalische Empfinden der abendländischen

Nationen des Mittelalters, wie es aus den Kunstwerken selbst zu uns spricht, nicht nur aus den fleißiger erforschten Lehrschriften, das vielfach so ganz anders sich äußert als unser modernes musikalisches Empfinden, dazu sind erst die ersten Anläufe gemacht.

Nicht der Mangel an Quellen verschuldet dieses Zögern der musikgeschichtlichen Forschung. Im Gegenteil, in reichem, oft überreichem Umfang warten die musikalischen Quellen dieses Zeitalters in den Handschriftensammlungen unserer abendländischen Bibliotheken der Forscher, die sie zu neuem Leben erwecken möchten, wenn auch zunächst zumeist nur zu neuem Leben in der wissenschaftlichen Erkenntnis der Musik dieses Zeitraums. Freilich mußten zunächst lange die oft sehr erheblichen Schwierigkeiten der Lesung dieser musikalischen Aufzeichnungen die junge Wissenschaft der Musikgeschichte vom tieferen Eindringen in diese verklungene Welt abhalten, Schwierigkeiten, an deren Behebung die Wissenschaft besonders in den letzten Jahrzehnten tatkräftig heranging, ohne daß es allerdings bisher schon überall zu klaren und überzeugenden Lösungen kommen konnte. Aber der Hauptgrund für die Vernachlässigung dieser Studien war doch der, daß hier — mit einer Ausnahme — ein Hand in Hand Gehen wissenschaftlicher Forschung und praktischer Dienstbarmachung der Resultate der Forschung für das Musikleben selbst nicht statthatte und so die Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis fehlte, die auch für die rein wissenschaftliche Erforschung vieler anderer Gebiete der Musikgeschichte so segensreich geworden war und die auch die reine Forschung so oft beflügelt hatte. Das rein wissenschaftliche Interesse war bisher noch nicht stark genug, um auch so an die Lösung dieser dringenden Aufgabe zu gehen.

Wo für die mittelalterliche Kunst jene Wechselwirkung von Wissenschaft und Praxis vorhanden war, wie beim einstimmigen liturgischen Kirchengesang des Mittelalters, dem sogenannten Gregorianischen Gesang, der bis heute der liturgische Gesang der katholischen Kirche geblieben ist, dessen reine altertümliche Klangwelt in dieser Stiftungstagung im katholischen Gottesdienst vorgestern auch zu uns aus jenen fernen Jahrhunderten so weihevoll herübertönte, da fand die Praxis rege Unterstützung auch an der Wissenschaft, meist bei Männern, die auch in der Praxis mitten im Leben dieser Kunst stehen, wie bei den Benediktinern von Solesmes in ihren grundlegenden neuen Solesmenser Ausgaben dieser Melodien und ihrer großen Quellenpublikation der Paléographie Musicale oder bei Peter Wagner in seiner umfassenden, mit dem 3. Bande eben abgeschlossenen „Einführung in die Gregorianischen Melodien", daneben vor allem aber auch bei einem rein musikwissenschaftlich an diese Kunst herantretenden Forscher wie Gustav Jacobsthal, der am scharfsinnigsten neue, nicht eben an der Oberfläche liegende Probleme, die das Studium dieser Kunst noch in sich birgt, erkannte und erforschte, leider, ohne daß es ihm vergönnt war, mehr als das eine Buch von 1897 über „die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche" darüber erscheinen lassen zu können.

So formen sich die Linien des Bildes allmählich immer klarer, das wir von dieser Kunstgattung des Gregorianischen Gesangs gewinnen, die bis zum 9. Jahrhundert den alleinigen aus den musikalischen Denkmälern selbst zu uns sprechenden

Inhalt der Musikgeschichte dieser Epoche bildet und die auch weiterhin für lange Zeit sowohl für das künstlerische Schaffen in diesen Formen selbst von größter Bedeutung bleibt, wie sie von stärkster Anregungskraft für die vielen seit der Karolingerzeit uns entgegentretenden neuartigen musikalischen Schöpfungen sich erweist.

In vollkommenster Weise waren die auf das Allermannigfaltigste ausgestalteten Formen des Gregorianischen Gesanges dem liturgischen Zwecke angepaßt, dem diese Melodien in erster Hinsicht zu dienen bestimmt waren und dem zu liebe sie sich hier musikalisch ganz unterordnen mußten, während dort sie sich auf das Freieste entfalten konnten, von den einfachsten Lesetönen und Gebetstönen an, die die Lesungen aus der Heiligen Schrift und aus den Kirchenvätern und die Gebete in schlichtestes musikalisches Gewand kleiden, aufsteigend über die ein wenig mehr eigene musikalische Gestaltung aufweisenden Psalmtöne, über die meist in einfachen Melodielinien sich bewegenden strophischen Hymnen und über die mannigfaltigen, je nach der Festesart des einzelnen Gottesdienstes musikalisch bald schlichter, bald reicher geformten Melodien des Kyrie eleison, des Sanctus und des Agnus Dei, gipfelnd in den großen Formen, die von Anfang an lediglich zum Vortrag durch den kunstgeübten Sängerchor oder durch ausgewählte Sänger dieses Sängerchors bestimmt waren, den Formen der Antiphon, des Gesanges im Wechsel zweier Chöre, und des Responsoriums, des Gesanges im Wechsel von Solisten und Chor, bei dem die Selbstherrlichkeit melodisch-musikalischer Gestaltung in den herrlichen, tonreichen, überaus melismatischen Melodien zum Gradual-Responsorium und zum Alleluja der Messe, wie sie vorgestern uns auch hier so wundervoll erklangen, ihren Höhepunkt erreichte. Das alles in einem rhythmischen Vortrag, der ohne strenge Takteinteilung oder ohne sonstige künstliche rhythmische Gliederung ganz frei in den textreichen Melodieabschnitten der natürlichen Textdeklamation der Prosaterte, in den tonreichen dem musikalischen Bau, der musikalischen Gliederung, den musikalischen Impulsen dieser Melodieglieder folgte.

Aus alle dem entfalteten sich seit der Karolingerzeit nun fruchtbarste Anregungskeime für neue musikalische Gestaltungen. Sie wurden geweckt einerseits durch das Neuerwachen dichterischer Gestaltungskraft in neuen Formen, in ursprünglichen mittelalterlichen Formen, Formen, die nicht mehr bloß antike Formen nachahmen wollten und die in ihren Melodien zunächst auf das Engste mit den Gregorianischen Melodien verwachsen waren, wie es vor allem die Sequenzen des auch als Dichter bahnbrechenden Notker von St. Gallen sind — zuerst erblüht die mittellateinische Dichtung, später die Dichtung in den Nationalsprachen in engem Bund mit der Musik —; andererseits weckte sie eines der für die gesamte Musikgeschichte folgenreichsten Ereignisse, die Entdeckung der mehrstimmigen Musik im nordwestlichen Europa, von der wir zuerst in der ausgehenden Karolingerzeit hören, und die sofortige Einführung auch dieser neuen Kunst in die Kirchenmusik.

Die Ausübung mehrstimmiger Musik ist freilich von der vergleichenden Musikwissenschaft bei den verschiedensten Völkern, Völkern verschiedenster Entwicklungsstufen, aufgezeigt worden; aber nur von hier aus, nur vom „Organum", wie

man es nannte, nur von diesem mehrstimmigen Gesang der fränkischen und der von ihnen lernenden britischen Kirchenchöre aus, nur von hier aus fand die Mehrstimmigkeit den Weg zur vollen künstlerischen Entfaltung der ungeahnt reichen in ihr schlummernden Kräfte, einen Weg, der zunächst in langwierigem, mühsamem Anstieg erst nach mehr als einem halben Jahrtausend lebhaftester Entwicklung einen ersten in unvergänglichem Licht erstrahlenden Gipfelpunkt in der Polyphonie Palestrina's, dann in rascherem Zuge die Gipfelpunkte modernen polyphonen und harmonischen musikalischen Gestaltens in Bach's und Beethoven's Schöpfungen erreichen sollte.

Und es ist der Gregorianische Choral, der mehrere Jahrhunderte hindurch, bis in das 13. Jahrhundert hinein, für diese junge mehrstimmige Kunst die wichtigste Grundlage wird, an der sie ihre Kräfte erprobt und entfaltet.

Die einzelnen Stadien des Anfangs dieses Entwicklungswegs sind nicht lückenlos überliefert; wir gewinnen aus sehr verschiedenartigen Quellen Kenntnis von mancherlei Versuchen, die in den ersten 2 oder 2½ Jahrhunderten der mehrstimmigen Praxis zu diesem oder jenem Zeitpunkt, an diesem oder jenem Ort gemacht werden, in der mehrstimmigen Komposition vorwärts zu kommen, Versuchen, deren innerer Zusammenhang nicht überall erkennbar ist. Aber gemeinsam ist allen, daß die junge mehrstimmige Kunst in innigster Verbindung mit der Liturgie bleibt und daß sie ihren Platz unter den mannigfachen Kunstformen sucht, die vor allem der künstlerischen Erweiterung und Bereicherung des Gottesdienstes dienen wollten, unter denen sie bald die vornehmste werden sollte. Daß daneben nicht etwa eine ähnliche allgemeine Entwicklung der mehrstimmigen Komposition auf weltlichem Kunstgebiet parallel ging oder daß diese Versuche geistlicher Mehrstimmigkeit ihre Gestaltung nicht etwa Anregungen weltlicher Kunst verdankten, für deren Überlieferung nur unsere Quellen versagen würden, das zeigt deutlich das Verhältnis, das uns im 13. Jahrhundert zwischen geistlicher und weltlicher Mehrstimmigkeit in Frankreich entgegentreten wird, wenn es auch im 13. Jahrhundert an Spuren einer nordeuropäischen, volkstümlichen Mehrstimmigkeit nicht fehlt — in einem altbekannten, im Kanon gesungenen englischen Sommerlied und in dem zweistimmigen ganz volkstümlich fast ganz in Terzen verlaufenden St. Magnushymnus einer Upsalaer Handschrift, der erst neuerdings wieder aufgefunden wurde —; doch bleiben das halbverwehte Spuren einer Kunstübung, die sich zunächst ohne Einfluß auf die Hauptlinie der Entwicklung der hauptsächlich in französischen und englischen Chören gepflegten Mehrstimmigkeit erweist.

Wie zahlreich unter den vielen Pflegestätten hoher kirchenmusikalischer Kunst in Frankreich im 11. und im beginnenden 12. Jahrhundert im besonderen die waren, die auch die Förderung der Mehrstimmigkeit sich angelegen sein ließen, ist nicht bekannt. Wir werden ihre Zahl nicht gering anschlagen dürfen, nachdem bestimmt lokalisierbare Quellen kleineren Umfangs für diese Epoche aus Chartres und Fleury, solche größeren Umfangs aus St. Martial in Limoges wieder an das Licht getreten, wenn auch noch fast ganz unveröffentlicht geblieben sind. Und neben Frankreich ist es besonders England, zu dem in der Pflege aller der neuen kirchenmusikalischen Gattungen dieser Zeit deutlich zu verfolgende

Verbindungsfäden aus Frankreich herüberleiten; England tritt nun auch in der Pflege der Mehrstimmigkeit Frankreich an die Seite, wobei aber, wenigstens soweit bisher zu beobachten ist, Frankreich stets die führende Rolle behält. Aus England ist in dem imposanten mehrstimmigen Repertoire des im 11. Jahrhundert in Winchester entstandenen sogenannten Winchester Troper mit seinen über 150 zweistimmigen liturgischen Organa das stattlichste Repertoire der ältesten Epoche der Mehrstimmigkeit überhaupt erhalten, freilich im Gegensatz zu den Organa von St. Martial noch in einer sehr unvollkommenen Notenschrift aufgezeichnet, aus der die genaue Tonhöhe der einzelnen Töne leider noch nicht zu entnehmen ist.

Aber schon im Laufe des 12. Jahrhunderts ging die Führung auch auf dem Gebiet der mehrstimmigen Komposition unbestritten auf den vornehmsten Kirchenchor des damaligen geistigen Mittelpunktes des Abendlandes, auf den „Chorus Beate Virginis Majoris Ecclesie Parisiis", auf den Notre Dame-Chor von Paris über. Es entsteht ein „Magnus Liber Organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando", ein „großer Cyklus von mehrstimmigen Kompositionen über Melodien der Messe (aus dem Gradual) und der Vesper und Matutin (aus dem Antiphonar) zur künstlerischen Bereicherung des Gottesdienstes".

Sowohl die außerordentlich hohe eigene musikalische Bedeutung dieses Magnus Liber Organi wie die überaus zahlreichen wichtigen Anregungen, die von hier aus für fast alle Zweige der damaligen Musik überhaupt ausgingen, machen ihn, der ebenfalls noch so gut wie ganz unveröffentlicht ist, zu einem der bedeutsamsten Kunstdenkmäler der gesamten Musikgeschichte. In der handschriftlichen Überlieferung ist uns sowohl der ganze Magnus Liber Organi erhalten, die eine lange Reihe von kirchlichen Festtagen umfassende Bereicherung des Gottesdienstes mit mehrstimmigen Werken, und zwar in mehreren mehr oder weniger umfangreichen, in ihrer musikalischen Gestaltung sehr verschiedenartigen Fassungen, musikalisch in aufsteigender Entwicklung der Satzkunst begriffen; ebenso liegt in einer außerordentlich stattlichen Zahl von Quellen, die bisweilen Hunderte derartiger Kompositionen vereinen, eine überwältigende Fülle von mehrstimmigen Werken vor uns, die, sei es unmittelbar, sei es mittelbar, an den Magnus Liber anknüpfen, von ihm ausgehen, zunächst die Kirchenmusik vor allem durch die neue Form der Motette bereichern, dann die Mehrstimmigkeit aus der Kirche heraustragen, ihr den Zugang auch zur weltlichen Kunst eröffnen und nun die Mehrstimmigkeit, und zwar sogleich in weitestem Umfang, auch in der weltlichen Kunst heimisch werden lassen. Glücklicherweise war die Entwicklung der Notenschrift inzwischen so fortgeschritten, daß wenigstens die Tonhöhe hier überall klar aufgezeichnet erscheint; die Tondauer der einzelnen Töne ist freilich erst in den jüngeren Quellen dieser Epoche durch verschiedenartige Gestaltung der Notenformen mehr oder weniger deutlich zur Anschauung gebracht, während es ein bisher noch keineswegs völlig gelöstes Problem bleibt, die Tondauer der einzelnen Töre in den Werken zu erkennen, die nur in diesen älteren oder den in älterer Art geschriebenen Quellen überliefert sind, deren Aufzeichnungsart die verschiedenen Werte der Tondauer noch nicht durch verschiedenartige Notenformen unterscheidet.

Niemals nennt eine Handschrift dabei bei einem liturgischen Werk den Namen des Meisters. Wie so viele Baumeister der gothischen Dome, so viele Schöpfer der großen Skulpturenreihen dieser Zeit sorgten auch die Meister des Magnus Liber Organi nicht für den Ruhm ihres Namens; namenlos ist auch hier in diesen musikalischen Denkmälern der Gothik Werk an Werk gereiht, nur im Dienst des Höchsten geschaffen. Und die Kunde von den Namen dieser Meister würde völlig verweht sein, wenn nicht eine glückliche Fügung uns in einer englischen Handschrift musikalische Aufzeichnungen eines auch geschichtlich interessierten namenlosen Engländers aus dem Ende des 13. Jahrhunderts bewahrt hätte, die uns die bisher nur aus ihnen bekannte Nachricht überliefern: der Schöpfer des Magnus Liber Organi war Magister Leo oder L e o n i n u s, „optimus organista", ein Meister der Organum-Komposition im älteren Stil; und derjenige, der, als der Magnus Liber der Gefahr des Veraltens zu unterliegen drohte, ihn neu bearbeitete, vieles kürzte, vieles erweiterte und eine Fülle neuer Werke, Werke neuen Stils, schuf, für die unser Gewährsmann nicht Superlative der Bewunderung genug finden kann: „plurima meliora", „optima", „nobilissima", „cum abundantia colorum armonice artis", „colores et pulchritudines cum abundantia", „mit einer Fülle von Herrlichkeiten des mehrstimmigen Satzes", — dieser Mann war Magister P e r o t i n u s, geehrt durch den Beinamen des Großen: P e r o t i n u s M a g n u s, „optimus discantor", der Meister des „Diskants", des mehrstimmigen Satzes im fortgeschritteneren Stil.

Und der Fremde, in dessen Worten so lebhaft der Zauber der künstlerischen Persönlichkeit Perotins nachklingt, wie er ihn in seiner Pariser Studienzeit als größtes Ereignis seines inneren Lebens einst erlebte, vielleicht garnicht mehr zu Lebzeiten Perotins selbst, er sagt, vom Standpunkt seiner Zeit aus betrachtet, nicht zu viel. Gleich als habe die Mehrstimmigkeit nur auf diese neue Erweckung durch den Genius Perotins gewartet, so gewinnt ihr Reich jetzt fast mit einem Schlage eine ungeahnte Weite.

Zu den alten Organum-Formen in Messe und Offizium treten neue.

Nicht bloß mehr die z w e i kunstgeübtesten Sänger des Chors stimmen wie in Leonins Magnus Liber in 2stimmigem Satz die Gradual- und Alleluja-Gesänge der Messe und die Responsorien des Offiziums an und bleiben zweistimmig, soweit die althergebrachte liturgische Vorschrift diese Intonationen solistisch auszudehnen heißt, worauf dann der einstimmige Chor mit der Fortsetzung einfällt und einstimmig abschließt; jetzt läßt Perotin an höheren Festtagen, an denen nach der liturgischen Vorschrift 3 und 4 Sänger zu intonieren haben, diese 3 und 4 Solisten auch in 3- und 4stimmigem Gesang beginnen und schafft in diesen 3- und 4stimmigen Organa, diesen Tripla und Quadrupla, höchst bewunderte Werke, die unter seinen Schöpfungen am längsten in unveränderter Gestalt in der Praxis lebendig blieben.

Dann gibt Perotin, besonders für den Magnus Liber, vielen Abschnitten der liturgischen Melodien nicht nur e i n e mehrstimmige Fassung, sondern in überquellendem Schöpferdrang mehrere, bisweilen eine stattliche Zahl, aus denen dann für die Aufführung der Chorleiter seine Auswahl zu treffen hatte; die großen Sammlungen lediglich solcher Ersatzkompositionen einzelner Abschnitte des Magnus

Liber, die uns erhalten sind — in einer Handschrift allein an einer Stelle nicht weniger als 462 solcher Kompositionen neben anderen weiteren kleineren Gruppen an anderen Stellen dieser selben Handschrift —, sie sind sprechendste Zeugnisse dafür, wie rege das musikalische Schaffen auch im Kreise der Nachfolger Perotins auf diesem Gebiet blieb und wie rege Pflege der Ausübung dieser Kunst hier und offenbar an manchen anderen Orten zuteil wurde.

Die schönen Melodien der Oberstimmen, die hier in Perotins Schöpfungen über dem die Stützstimme, den „Tenor", bildenden Melodie-Abschnitt der liturgischen Melodie erblühten, gewannen nun weiter neue, in mancher Beziehung gesteigerte Wirkung dadurch, daß ihnen, statt daß sie nur als fast ganz melismatische Tonketten auf den Vokalen der wenigen Textsilben des liturgischen Tenors gesungen wurden, — daß ihnen ein eigener Text untergelegt wird, ein Text, der den Textgedanken des kurzen Tenor-Textes, französisch das „Mot" des Tenors, wortreicher ausführt, wozu auch die einstimmige geistliche Musik des Mittelalters seit dem 9. Jahrhundert manche Parallelerscheinungen aufweist. So wird aus dem ursprünglichen reich melismatischen Duo mit den kurzen liturgischen Textworten oder Textsilben als Text ein Duett (oder Terzett) zwischen dem Tenor-Sänger, der bei seinem liturgischen Text verharrt, und einem oder mehreren Diskantisten, die zu ihren Melodien jetzt diese neugedichteten Texte singen, zunächst ohne daß eine Note der ursprünglichen Komposition geändert wird; der „Motetus", die Motette, entsteht, die vielgestaltige Hauptform der mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts, die älteste Gattung der mehrstimmigen Musik, deren Name uns noch heute in unserer Kunst entgegenklingt, da die Motette durch alle die sehr mannigfachen Abwandlungen ihrer Form hindurch bis heute eine Hauptgattung der geistlichen Musik geblieben ist.

Im 13. Jahrhundert erscheint die Motette, die sich später wieder auf das geistliche Repertoire beschränkte, freilich zunächst als ein wahrer Proteus.

Ihre Entstehung zeigt sie als rein liturgisches Werk; und so erklang sie zuerst mitten im Graduale, im Alleluja oder im Responsorium als ein Abschnitt dieser Werke, in dem die liturgische Melodie dieses Abschnitts nicht nur den musikalischen Schmuck der neuen Gegenstimmen erhalten hatte, sondern auch die weitere Steigerung der Wirkung durch den neuen Motettentext zu diesen Gegenstimmen. Mit dem einen neuen Text dieses musikalischen Oberbaues, der von Anfang an in sich auch wieder mehrstimmig sein konnte, konnte sich dann in einer weiteren Stimme ein weiterer Text verbinden und so die „Doppelmotette" entstehen, in der das mehrstimmige Ganze 3 Stimmen umfaßt und dem liturgischen Text 2 neue Texte gegenübergestellt werden, die unter einander gleich geordnet sein können oder sich wiederum einander gegensätzlich gestalten lassen als ruhigerer und lebhafterer Text, z. B. als Hymne und Rüge, wie in einer der berühmtesten Doppelmotetten der ältesten Zeit, die sich aufbaut auf einem Abschnitt des Alleluja-Gesangs des Sonntags nach Himmelfahrt: der Tenor ist der liturgische Melodieabschnitt mit dem Text „Et gaudebit" (Christi Wort aus dem Johannes-Evangelium: „euer Herz soll sich freuen; ich will euch nicht Waisen lassen; ich komme zu euch"); und darüber erklingt im musikalischen Oberbau zugleich in der 2., mittleren Stimme ein Preislied auf den idealen Priester:

„Velut stelle firmamenti fulgent facta prelatorum" („Wie des Firmamentes Sterne glänzen frommer Priester Werke") und in der 3., höchsten Stimme ein heftiges Rügelied auf die pseudopontifices: „Ypocrite pseudopontifices, ecclesie diri carnifices" („Heuchlerische falsche Priester, grause Folterer der Kirche").

Die Wirkungsmöglichkeiten einer rein vokalen Mehrstimmigkeit sind hier in diesem und ähnlichen, schon ganz im Anfang der Motettenentwicklung um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts oder in den ersten Lustren des 13. Jahrhunderts geschaffenen Werken förmlich auf die Spitze getrieben: 3 musikalische Organe, jedes mit seiner besonderen Aufgabe und seiner besonderen scharfen musikalischen Charakterisierung, wirken zusammen in einem musikalischen Ganzen, das sie eint und dessen Klang — zwar noch nicht für unser Ohr — aber für jene Zeit und für das ganze 13. Jahrhundert harmonisch vollkommen schien.

Aber nicht bloß diese 3stimmigen Doppelmotetten erweckten in höchstem Maße Bewunderung, Beifall und Nachahmung und eroberten nun im Sturm die Herzen der französischen Hörer und die Herzen der fortschrittlich gerichteten Musiker weit über Frankreichs Grenzen hinaus, zu denen (anscheinend ein Menschenalter nach Perotin) auch unser Kölner Meister Franko gehört. Auch die einfachere, 2stimmige Motette stellt einen ganz neuen Typus der Mehrstimmigkeit dar, der nun schon bei den französischen Meistern des 13. Jahrhunderts zu vielseitigster Ausbildung gelangt, der dann auch im 14. und teilweise noch im 15. Jahrhundert in etwas anderer Art weiter gepflegt wird, dann freilich noch einmal eine Zeitlang wieder zurücktritt, bis er bei der großen Umwälzung musikalischen Gestaltens um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts wieder von Neuem an das Licht tritt; das ist der Typus des instrumental begleiteten Liedes, das Zusammenklingen von musikalisch verschiedenartig gestalteter vokaler Melodiestimme und instrumentaler Begleitstimme, das Zusammenklingen der Motettenmelodie und des rhythmisch ganz andersartig, lediglich als instrumentale Begleitung gestalteten Tenors.

Der Motetten-Tenor war zwar ursprünglich auch vokal gewesen; aber als nun sehr bald die Motette sich aus der alten liturgischen Umrahmung, aus dem Gradual-Gesang und den ähnlichen Gesängen, löst und als sie jetzt weiteste Verbreitung als selbständige Gattung der mehrstimmigen Kunst findet, ebenso in der geistlichen, wie jetzt auch in größtem Umfang in der weltlichen Kunst, da mußte der Tenor seine textliche Rolle in der Regel einbüßen (sein Text besteht ja meist nur aus wenigen Silben oder Worten eines größeren liturgischen Textes, die zur Wirkung des Zusammenhangs dieses ganzen Textes bedürfen); ebenso wenig konnte der Tenor nach dieser Loslösung aus seiner alten vollen Melodie für seine melodische Tonfolge vokale Eigenbedeutung beanspruchen, da diese melodische Tonfolge in der rhythmischen Zwangsjacke, in die der Tenor aus Gründen der musikalischen Gestaltung gesteckt wurde, meist an sich ausdruckslos wurde. So wird der Tenor zur instrumentalen Begleitstimme und der französische Trouvère findet in dieser ursprünglich im liturgischen Repertoire geborenen Motettenform eine höchst anziehende, einfache, ihm sehr passende mehrstimmige Form, die wie geschaffen gerade für das weltliche Lied erscheint und die rasch die volkstümlichste mehrstimmige Gattung des 13. Jahrhunderts wird; sie behält ihren alten Namen auch in der weltlichen Kunst des 13. Jahrhunderts, obwohl

es in diesen weltlichen Motetten, in diesen Liebes- und Frühlingsliedern, kein Tenor-„Mot" mehr zu paraphrasieren gilt.

Soweit anfangs nicht einfach geistliche Motettenmelodien für die weltlichen Motetten wörtlich übernommen werden, statten die Trouvères ihre Motettenmelodien, obwohl diese lange Zeit noch in der Regel die in der geistlichen Motette verwendeten Tenorweisen als Grundstimmen benutzen, gern höchst schlagfertig mit volkstümlichen musikalischen und textlichen Zitaten aus, den sogen. „Refrains", die als textliche und musikalische Pointe gern am Anfang oder Schluß der Motette erscheinen, ebenso wie sie in der einstimmigen Liedliteratur vielerorts wiederklingen; in der oft ganz überraschend ungezwungenen musikalischen Einfügung dieser Refrains in die Motetten zeigen die französischen Meister rasch ein ansehnliches Maß musikalisch-technischer Gewandtheit.

Wie weit Perotin an dieser Verpflanzung der Motettenform in die weltliche Kunst selbst beteiligt war, wissen wir nicht; daß es aber auch hier zunächst in großem Umfang seine Schöpfungen waren, aus denen das erste weltliche Motetten-Repertoire sich speiste, zeigen unsere Quellen deutlich; und so sind es auch hier s e i n e Anregungen, denen die Mehrstimmigkeit diesen wichtigen Schritt zu verdanken hat, durch den sie nun auch in der weltlichen Kunst der Trouvères heimisch wurde.

In die reiche Liederkunst der provenzalischen Troubadours hatte die Mehrstimmigkeit noch keinen Eingang gefunden; der Höhepunkt der Troubadours-Kunst war schon erreicht oder schon überschritten, als Perotins Schöpfungen diese nachhaltenden Anregungen auch auf die weltliche nordfranzösische Kunst ausübten. Auch den deutschen Minnesängern blieb die Kunst der Mehrstimmigkeit fremd, wie sie überhaupt in Deutschland, das dereinst gerade hierin führen und dereinst hier die tiefsten Wunder der Musik enthüllen sollte, vorläufig auffällig wenig gepflegt wurde. Die Kunst der nordfranzösischen Trouvères entrollt uns dagegen durch das ganze 13. Jahrhundert ein äußerst farbenreiches Bild.

Die Trouvères singen und spielen: ihre Chansons und ihre Pastourellen mit ihren zahllosen 1stimmigen Melodien, — ihre jeux-partis, Streitgedichte zweier Dichter (meist über Liebesfragen), mit ihren interessanten, vielfach sehr verschiedenartig überlieferten Melodien, — ihre Refrainformen, die aus volkstümlichen Ursprüngen sich immer reicher entwickelten und dieser Kunst besonders eigentümlich sind, die Refrainformen des Rondeaus, des Virelais und der Ballade mit ihren anziehenden meist 1stimmigen Melodien, die in einer schönen vollständigen Ausgabe uns eben von F r i e d r i c h G e n n r i c h vorgelegt werden, — manche geistliche Chansons, die unbefangen umgekehrt zur Motette weltliche Melodien der religiösen Kunst zuführen, wie es in späteren Epochen der Musikgeschichte sich noch öfter wiederholen sollte; — sie singen und spielen weiter ihre 2stimmigen Motetten in wechselreichsten Formen, also das einfache instrumental begleitete Lied, das in den modernen Untersuchungen bisher fast ganz unbeachtet geblieben ist, — endlich ihre 3stimmigen Doppelmotetten, in denen zur instrumentalen Begleitung durch die Tenorstimme sich die Oberstimmen im Duett, jede mit besonderem Text, vereinen, gelegentlich auch zum Terzett mit dieser instrumentalen Begleitung gesteigert oder auch auf einem Tenor sich aufbauend,

dem ausnahmsweise ebenfalls einmal eine selbständige vokale Rolle zu teil wird, eine Form, die eine unerschöpfliche Fülle künstlerischer Probleme bot, an denen die französischen Meister rastlos durch das ganze 13. Jahrhundert weiter arbeiten. Und dies alles trat durch die Refrains und die sonstigen musikalischen Zitate, durch die Verwendung alter Melodien zu neuen Texten, durch die Umformung alter musikalischer Werke zu neuen Zwecken, durch den musikalischen Weiterbau auf alten musikalischen Fundamenten in unzählige feinste und reizvollste musikalische Beziehungen zu einander, dabei immer wieder von Neuem von regstem, neuem, künstlerischem Leben durchpulst.

Es gibt bisher leider noch keine Veröffentlichung, aus der sich auch nur von den musikalischen Hauptwerken dieser Zeit eine irgendwie genügende Anschauung gewinnen ließe; auch ich selbst war bisher noch nicht in der Lage, meinen Untersuchungen über diese Kunstepoche die Herausgabe einer Auswahl von musikalischen Schöpfungen selbst folgen zu lassen, die das musikalische Schaffen der Meister von Notre Dame, Leoninus und Perotinus Magnus an der Spitze, und die besonders an Perotins Kunst sich emporrankende Mehrstimmigkeit der Trouvères des 13. Jahrhunderts in vollem Umfang widerspiegelt. Manche gute Publikationen über einzelnes, besonders über die späteren Phasen der Entwicklung der Doppelmotette, liegen vor; es gibt freilich ein durchaus schiefes Bild dieser Kunst, wenn man, wie es immer noch gern geschieht, die Doppelmotette vielfach als eine unkünstlerische mehr oder weniger gewaltsame Zusammenkoppelung mehrerer vorher selbständig bestehender Melodien ansieht, was durchaus nicht der Fall ist, oder wenn das mancherlei Befremdliche und Unorganische, die mancherlei Auswüchse, an denen es gerade bei der Doppelmotette allerdings nicht fehlt, zu einseitig betont werden, statt daß die Fülle organischer Gestaltungen und eigenartigster künstlerischer Eingebungen gerade hier in den Vordergrund gestellt wird.

So darf eine volle Einsicht in die musikalischen Bewegungen dieser Zeit, die sich vollzogen, während die abendländische Wissenschaft die große Schöpfung des scholastischen Systems vollendete, „die großartigste Ausgleichung weltbewegender Gedankenmassen, welche die Geschichte gesehen hat", wie W. Windelband sie nennt, und während die abendländische bildende Kunst zur Vollendung der Gothik heranreifte, erst von der Zukunft erwartet werden; und damit kann auch Perotinus Magnus den, wie mir scheint, ihm unter den größten Meistern unserer Kunst gebührenden Platz mit Fug und Recht erst in der Zukunft einnehmen; ein solcher Platz gebührt ihm, da Perotinus Magnus nicht nur den Strom der musikalischen Entwicklung am kräftigsten in ein neues breiteres Strombett lenkte, sondern auch selbst nach dem Empfinden vieler Geschlechter in seinen Werken unter den Meistern jener Zeit am tiefsten die beiden Forderungen an das musikalische Kunstwerk erfüllte, die am Anfang des folgenden Jahrhunderts Dante als Ideal aufstellt, — ein Ideal, das ebenso das unsere ist, — wenn Dante von der Musik verlangt, daß sie „uns klingt in süßen Tönen von Harmonie — und tief das Herz bewegt" (Par. 23, 97–98), in Dantes Worten in seiner Paradieses-Vision, in der es ihm scheint, als sei im Vergleich mit den himmlischen Melodien des Paradieses nur „wie zerrissner Wolke Donnerdröhnen":

qualunque melodia più dolce suona
quaggiù e più a se l'anima tira.

Das Offizium und seine Beziehung zum Oratorium

Von

Kathi Meyer, Berlin

Es ist bisher ein Fehler der musikhistorischen Forschung gewesen, daß sie sich von allen verwandten Gebieten zu sehr abgesondert hat. Alle Probleme sollten möglichst mit rein musikalischen Mitteln gelöst werden. Nur ausnahmsweise wurden auch einmal literarische Studien zur Hilfe herangezogen, doch beschränkte man sich dann darauf, einzelne Analogien nachzuweisen. Man ging aber nicht daran, die verschiedenen Abschnitte der Musikgeschichte, oder gar die einzelnen musikalischen Formen aus dem Gesamtbild der jeweiligen Kulturperiode und ihren Institutionen heraus zu entwickeln. Dadurch verzichtete man nicht nur auf die zahlreichen helfenden wissenschaftlichen Ergebnisse der Geschichte, Kunstgeschichte und Philosophie, sondern der Kreis derjenigen, die der Musikwissenschaft Interessen entgegenbringen konnten, und von denen die Musikwissenschaftler andrerseits Anregungen erhalten hätten, wurde immer mehr verringert. Am ehesten ist noch die Verbindung mit der Literaturgeschichte gewahrt worden; aber auch hier scheinen mir die Möglichkeiten einer wechselseitigen Befruchtung noch nicht ausgenützt zu sein. Man denke nur an den unfertigen Stand des Problems der Troubadourmelodien, man beachte, daß der größte Teil der Literarhistoriker es noch nicht einmal für nötig befindet, anzugeben, ob das betreffende Dokument mit Noten oder ohne Musik vorhanden ist. Für den Nutzen der anderen Hilfswissenschaften sei nur auf ein Beispiel hingewiesen: die Besetzungsfrage der Chöre im 15. und 16. Jahrhundert. Warum nahm man nur für wenige Lokalgeschichten die Chroniken und ihre Angaben zu Hilfe und benutzte nicht Untersuchungen, die feststellten, für wieviel Personen in einem mittelalterlichen Kathedralchor Platz war? Warum ließ man die unzähligen musikalischen Nachrichten in den Monumenta Germaniae und anderen historischen Sammelwerken nahezu unbenutzt, ohne sie systematisch für die Musikgeschichte fruchtbar zu machen?

Man darf bei dieser Methode allerdings nie vergessen, daß es sich um Hilfswissenschaften handelt, und letztlich das Musikalische den Ausschlag zu geben hat. Daß die Benutzung der Literaturgeschichte manchmal, z. B. für die Ergebnisse unserer Wissenschaft, sogar schädlich gewesen ist, kann man gerade bei unserer Frage der Vorgeschichte des Oratoriums erkennen, wo bedeutende Forscher wie Alaleona[1]) und Schering[2]) zu Fehlschlüssen gelangten, indem sie allzu-

[1]) D. Alaleona, Studi su la storia dell' Oratorio musicale in Italia. Torino 1908.
[2]) A. Schering, Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911.

sehr den Ausführungen des Literarhistorikers d'Ancona[1]) folgten. Man soll den Geist einer Periode erfassen und aus ihm heraus die künstlerischen Produkte beurteilen; nicht etwa, indem man sich auf den Standpunkt eines zeitgenössischen Kritikers stellt — man wird heute schon nicht mehr die zeitgenössische Wagnerliteratur für maßgebend halten — sondern indem man alle bedeutenden geistigen Strömungen und Einrichtungen jener Epoche kennen lernt, und die zu behandelnde Kunstform durch die Zugehörigkeit zu einer von ihnen einzuordnen, und dadurch zu verstehen und zu erklären versucht.

Beim Oratorium lag die Schwierigkeit darin, daß man um 1600 plötzlich eine fertige Kunstform vor sich hat. Zwei Fragen verlangten eine Lösung. Ist Filippo Neri tatsächlich in seiner Kongregation der Erfinder des Oratoriums gewesen, und welches waren die Vorfahren dieses Kunstgebildes? Die erste Frage wurde von den meisten Forschern, so von Alaleona und Schering auf Grund von verschiedenen Lebensbeschreibungen des Heiligen bejaht; die zweite Frage früher verschieden, seit d'Ancona jedoch dahin beantwortet, daß man in der „lauda" die maßgebende Keimzelle des Oratoriums zu suchen habe. Nach meinen Untersuchungen möchte ich nunmehr beide Ergebnisse in Frage stellen oder wesentlich ergänzen.

Unzweifelhaft ist das Oratorium um 1600 bei den Betbrüderschaften in Rom entstanden, als die in diesen Instituten entwickelten Kunstformen mit dem neuen „stile recitativo" zusammen trafen. Das Übereinstimmen der Begriffe Oratorium als Betsaal (dem Entstehungsort) und „oratorio" als Stilform ist eben kein zufälliges, sondern ein Symbol dafür, daß beide Begriffe sich begegnen mußten, damit eine neue Kunstform entstand.

Die Betbrüderschaften waren nur eine Abart der Klöster, und nichts ist naheliegender, als beim Forschen nach den Vorläufen des Oratoriums auf die Formen zurückzugehen, die in den Klosterinstituten gebräuchlich waren. Die Musik in den Klöstern ist zwar schon mehrfach Gegenstand musikhistorischer Arbeiten gewesen, doch handelte es sich entweder um Lokalgeschichten — wie bei Schubiger[2]), oder um die Gebräuche in bestimmten Orden — so bei Felder[3]), Klein[4]) u. a. Es fehlte aber eine zusammenhängende Darstellung, welche die Besonderheiten der klösterlichen Musik im Gegensatz zu den Kathedralkirchen festgestellt hätte. Als speziell klösterliche Musikform ist nur immer wieder die Sequenz genannt worden. Sollte hiermit wirklich die ganze produktive Tätigkeit der Klöster für die musikgeschichtliche Entwicklung erschöpft sein? Sollten diese hervorragenden Kulturfaktoren des Mittelalters, diese bedeutendsten Hüter von Kunst und Bildung, in der Tat nichts weiter geleistet haben? Die Klöster sind im Gegensatz zu den Kathedralkirchen vorwiegend auf die Ausbildung des einstimmigen Chorals bedacht gewesen. Mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit wendet sich auch die musikwissenschaftliche Forschung vom Choral ab und den mehrstimmigen

---

[1]) A. d'Ancona. Origini del teatro italiano. Palermo 1900. Dieses Werk war mir leider trotz eifrigster Bemühungen in der Berliner Staatsbibliothek nicht zugängig.

[2]) A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens. 1858.

[3]) H. Felder, Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskaner-Orden. Freiburg i. B. 1904.

[4]) B. Klein, Der Choralgesang der Karthäuser. Berliner Dissertation 1910.

Formen, wie der Motette und der Messe, zu. Sie hat dabei vollkommen außer Acht gelassen, ob sich nicht doch in der Klostermusik eine weitere entwicklungsgeschichtlich wichtige Form herausbildete. So ist es gekommen, daß man ein Gebilde fast unberücksichtigt gelassen hat — das „officium", das besonders in seinem dichterischen Aufbau für spätere Formen, eben für das Oratorium, höchst bedeutsam geworden ist. Wir werden gleich sehen, wie sich die Entwicklung des Oratoriums aus dem Offizium ganz systematisch vollzogen hat. Zuerst wollen wir nun die Geschichte des Offiziums verfolgen, um dann an Hand der Ergebnisse die bisherige Theorie, die die Lauda in den Mittelpunkt stellte, zurückzuweisen.

Das Offizium, die Abhaltung des Stundengebets, war zum Unterschied der Pfarrkirchen die musikalische Hauptaufgabe der Mönche. In dem Offizium wurde — neben der Messe — zum ersten Male die Forderung gestellt, einen Vorwurf in eine große musikalische Form zu fassen, deren Feier sich über den ganzen Tag erstreckte, und dennoch ein Ganzes bilden sollte. Während die Messe immer den gleichen Inhalt zu behandeln hatte, und der Text für die musikalischen Teile des Opfergottesdienstes mit der Zeit unveränderlich festgelegt wurde, konnten die Offizien die verschiedensten Stoffe behandeln; und je freier sich ein Künstler von der Konvention fühlt, umso vielseitiger kann er gestalten. So erklärt sich auch die größere Bedeutung der freieren Kongregationen, wie der Betbrüderschaften, für die Kunst. Vom Offizium, das eine tägliche Feier ist, interessieren in künstlerischer Hinsicht besonders die Festoffizien. Auch bei dieser Form macht sich in der Auswahl der Stoffe die Einheitlichkeit der mittelalterlichen Bildung bemerkbar. Im Vordergrund standen für alle künstlerischen Werke die Ideen des neuen Testaments, und die Offizien verwerten daher auch überwiegend Vorwürfe aus den folgenden Stoffkreisen:

1. Aus dem Leben Jesu.
2. Aus dem Marienleben.
3. Aus den Viten der Ordensstifter und der Heiligen.

Von diesen zahlreichen Vorwürfen hat bisher nur das Leben Christi eine zusammenhängende Behandlung erfahren, besonders die Form der Passion. Und dennoch besteht auch in den anderen Fällen das gleiche Problem, die Feier eines bedeutenden Festes in eine große musikalische Form zu bringen. Hier handelt es sich nicht mehr um die einzelnen Teile des Ritus, um die Hymnen und Sequenzen u. a., sondern um deren Zusammenfassung zu einem großen organischen Gebilde.

Eine eingehende Vorgeschichte des Offiziums gehört in das Gebiet der Liturgik und sei daher hier nur kurz in einigen Daten wiedergegeben. Das Offizium, das Stundengebet, besteht inhaltlich seit der patristischen Zeit aus:

a) Psalmen, das sind Psalmen, Cantica, Hymnen;
b) Lesungen aus der h. Schrift, Viten, Werken der Kirchenväter;
c) Gebeten, das sind Oratorien, Antiphonien, Versikeln, Responsorien, die teils aus der h. Schrift, teils frei erfunden sind.

In der angeführten Einteilung sind wir den Ausführungen Bäumers[1]) gefolgt; musikalisch wäre sie anders vorzunehmen, nämlich in:

[1]) S. Bäumer, Geschichte des Breviers. Freiburg 1895, S. 1.

a) gesprochene Texte (Lesungen);
b) rezitierte Texte (Psalmen, Orationen);
c) konzentisch komponierte Texte (Cantica, Hymnen, Antiphonen, Versikeln und Responsorien).

Diese Gebetsordnung wird im Mittelalter (7.—16. Jahrhundert) von den Ordensstiftern als besonders geeignet für den Klostergottesdienst aufgenommen und ausgebaut. Zuerst bestanden zwei Horen, die Vesper und Mette (Vigil); dazu kamen dann die Laudes [1]), die Nokturnen und die Tageshoren, die mit der ersten Vesper in einem Buche, dem Diurnale zusammengefaßt werden, während die andern Gesänge dem Nokturnale zufallen. Der h. Benedikt ordnet das Offizium in einer für das 7.—10. Jahrhundert maßgebenden Weise per hebdomadam [2]). Die verschiedenen Psalmen, Lesungen und Gebete werden fest auf die einzelnen Tage verteilt, so daß sämtliche Psalmen im Lauf der Woche abgesungen werden. Jede Hore wird als Ganzes abgerundet, ebenso die Ordnung für die Festtage des Herrn (Solemnitates) und für die Märtyrer- und Heiligenfeste. Ihre Anordnung ist ähnlich den Feiern an Sonntagen, d. h. sie haben 3 Nokturnen in der Mette zu je 12 Psalmen und 3 Cantica; die endgültige Form der Offizien oder Historien, wie sie später genannt werden, hat durchgängig 3 Nokturnen mit dem Aufbau:

1. Nokturn = 6 Antiphonen, 6 Psalmen, 4 Responsorien mit ihren Versikeln;
2. Nokturn mit dem gleichen Aufbau, und
3. Nokturn mit gleichem Aufbau.

Bei den andern Horen ist die Reihenfolge, wie wir nachher an den Beispielen sehen werden, freier. Die Texte sämtlicher Gesänge sollten sich auf das betreffende Fest beziehen. Handelte es sich ursprünglich um Lokalfeiern (vgl. den ordo romanus von Montpellier [3]), so erfolgte eine durchgreifende Festlegung der Heiligenfeste unter Papst Hadrian um 780. Am Jahrestag der Weihe der Kirche oder der Translation des Heiligen wird eine feierliche Vigil und Prozession festgesetzt. Diese Regelung gilt zuerst für St. Peter in Rom, wurde schließlich für Italien maßgebend und durch die übersandten Antiphonarien und Sakramentarien auch im Reich der Karolinger befolgt [4]). Besonders ausgebaut wurden die Heiligenfeste; ja Amalar von Metz, der bekannte Leiter der großen Chorschule, erwähnt eigens ein Sanctorale als Teil der Cantilena romana [5]). Sehr interessant ist die Durchsicht eines Bibliothekkataloges eines mittelalterlichen Klosters, um aus der Zahl der Viten- und Legendenbände deren bedeutenden Einfluß auf die Liturgie zu erkennen. Zur Erläuterung führe ich einen St. Galler Katalog aus der Mitte des 9. Jahrhunderts an [6]):

[1]) A. Schering, a. a. O., S. 24: Es scheint, daß bereits im Anfange des 14. Jahrhunderts statt der lateinischen Hymnen, denen das Brevier die Stelle unmittelbar nach der Matutin anweist, Lauden in der Volkssprache gesungen wurden. Schering mißversteht hier den Ausdruck laudes der Quellen; dieser bezieht sich auf die Hore und nicht auf das italienische geistliche Lied des 16. Jahrhunderts.

[2]) Lucas Holstenius, Codex regularum. Bd. I. Regula S. Benedicti Abbatis. Cap. XVIII.

[3]) S. Bäumer, a. a. O., S. 267: „Passiones sanctorum vel gesta ipsorum usque ad Adriani tempora c. 780 tantummodo ibi egebantur, ubi ecclesia ipsius Sancti . . . erat. Ipse vero a tempore suo remuere iussit et in ecclesia s. Petri legandas esse constituit.

[4]) S. Bäumer, a. a. O., S. 228.

[5]) Amalar, De ordine Antiphonarii. Migne. Patr. lat. Bd. CV.

[6]) P. Lehmann, Mittelalterliche Bibliothekskataloge. Bd. I. München 1918, S. 71.

. . . Missales in vol. I. Vita sancti Hilarii . . . Passio sanctorum martyrum Marcellini et Petri . . . Quaternio I. corporis S. Stephani. Quaternio I. de relatione translatione s. Galli in novam ecclesiam . . .
. . . DE VITA SANCTORUM PATRUM . . .
Vitae patrum maiores vol. I. Vitae patrum minores vol. II . . . Vita ss. patrum, id est Pauli, Antonii et Hilarionis atque Malchi . . . Vita s. Silvestri et s. Gregorii, Hilarii episcopi . . . Item vita s. Silvestri et passio sanctorum: Viti, Modesti, Crescentiae atque Goaris confessoris et passio s. Christofori martiris et commemoratio s. Genesii martiris in vol. I. . . Vita sanctorum patrum Columbani et Galli in vol. II. Item vita ss. Galli et Martini atque Otmari abb. in vol. I . . . Vita s. Columbae . . . vita s. Marcelli . . . vita Aredii abb. . . Vita ss. patrum, id est Hieronimi, Ambrosii, Bonifacii et passiones ss. Abdon, et Lenes, Histi, Laurentii, Ippoliti . . .
De virtutibus seu Passionibus sanctorum Apostolorum vel Martirum . . . Miracula seu passiones apostolorum . . . Item passiones omnium apostolorum, martirum id est: Alexandri, Protasii, Victoris, Histi, Laurentii, Ippoliti, Gervasii, Viti, Modesti, Eusebii, Pelagii mart., Benigni presbyteri, Mauricii et sociorum . . . Item liber passionum i. e. s. Sebastiani, libri duo . . . Nazari et Celsii, Saprici et Nicefori, Vincentii, Cosme et Damiani, Remedii ep., Genesii, Tharaci, Andronici, Probi, Agnae virg., Crisanti et Dariae, Eugenie virg., Crisagoni mart., Teudote cum tribus filiis, Perpetuae et Felicitatis, Pelagiae, Christinae virg. Dorotheae. Item liber passionum Dionisii, Rustici, Eleutherii et homilia . . . Item libellus passionum . . . Item passiones sanctarum virginum et ss. martyrum: Vincentiae et Margaritae, Domitillae; scripta Nerei et Achillei ad Marcellum, rescriptum Marcelli de obitu Petronellae et passione Feliculae, passio Nerei et Achillei, Eufrosinae, Theodorae, Sulpici ac Serviliani sponsarum ipsarum de conversatione Iustinae virg., passio Longini militis, Agathae virg., Luciae virg., item Luciae . . . passio sancti Pantaleonis . . . passio s. Andreae apostoli et de transitu s. Martini ep. . . .

Nun folgen noch eine Reihe Passionen, die ich der Kürze halber übergehen möchte. Diesen Legendenbüchern stehen an Zahl gegenüber etwa 200 andere Bände, sie nehmen also ungefähr $^1/_7$ der ganzen Bibliothek in Anspruch.

In der Natur der Heiligenfeste liegt ein übergroßes Anwachsen ihrer Zahl und die daraus folgende Überlastung des Gottesdienstes. Zwei Reformen versuchen diesem Überwuchern zu steuern. Die erste wird von den Franziskanern unter Gregor IX. im 13. Jahrhundert ausgeführt, und ihre vereinfachte Liturgieordnung, die wegen ihrer Kürze den Namen Brevier erhält, in den Klöstern allgemein eingeführt. Die zweite, radikalere Reform geht im 16. Jahrhundert vom Tridentiner Konzil aus.

An der Hand einer Reihe dieser Festoffizien, die uns mit Musik erhalten sind, wollen wir nun die Geschichte dieser Form genauer verfolgen. Es lassen sich in der Entwicklung drei Perioden unterscheiden: die erste etwa vom 10. bis ins 12. Jahrhundert, die zweite vom 13.—14. Jahrhundert, die dritte im 15. bis 16. Jahrhundert. Den Grundstock für den Inhalt bilden die h. Schrift und die Viten der Heiligen, die ursprünglich als Lektionen verlesen wurden. In der ersten Periode werden sie als Prosatexte in die Offizien herübergenommen und zwar zuerst nur in die Antiphonen (vgl. das Othmaroffizium [1]), dann auch in

[1]) Paléographie musicale. 2. Serie. 1900. Antiphonar des sel. Hartker. fol. 311 u. 340 ff.

die Responsorien. Die Hymnen und Psalmen wurden als betrachtendes Element nach Möglichkeit im Zusammenhang passend ausgewählt. Auf ein Werk des Berno von Reichenau und des Hermannus Contractus, auf die sogenannte Afrahistorie [1]) als Beispiel für diese Epoche will ich näher eingehen. Aus derselben Zeit sind uns noch eine ganze Reihe ähnlicher Werke erhalten, die in den verschiedensten liturgischen Manuskripten versteckt sind. Es sei hier nur auf das Othmaroffizium im Hartkerkodex hingewiesen, das dort in zwei Fassungen vorkommt, und dessen Melodien durchaus nicht, wie Moser [2]) annimmt, verschollen sind. Nur wird eine Erforschung dieser und ähnlicher Formen durch die ungenügende Kenntnis der meisten diesbezüglichen Handschriften äußerst erschwert. Es ist eine der dringendsten Aufgaben der Musikhistoriker, in den verschiedenen Bibliotheken eine Feststellung vorzunehmen, um was für eine Art liturgischer Bücher es sich handelt, und was in ihnen mit Noten enthalten ist. In einem Katalog wird alles als Antiphonar bezeichnet, in einem andern als Brevier; in der Berliner Staatsbibliothek wurden früher alle liturgischen Bände in Folioformat mit dem Titel Lektionar versehen. (Jetzt verfährt man hier richtiger.)

Die allgemeinen Sammelnamen bergen die verschiedensten Inhalte. Offizien, im besonderen Reimoffizien, fand ich z. B. in folgenden Bibliotheken: Im Freiburger städtischen Archiv enthält die im Katalog mit IX. K. H. e. α 13 bezeichnete Handschrift u. a.:

fol. 178 b ein Dominicusoffizium
fol. 197 b ein Augustinoffizium
fol. 207 a ein Offizium der h. Caecilie
fol. 222 a ein officium de Katherina de Sienis
fol. 226 b ein officium de S. Elisabeth, mit dem bekannten Anfangsvers Laetare Germania.

Die Handschrift Freiburg städtisches Archiv K. H. e α 24 enthält ein Elisabeth-, ein Antonius-, ein Anna-, zwei Vincenz-, ein Hiazinth-, ein Katherina-Offizium, eins de Raymundo de Penaforti, eins de Transfiguratione. Die Freiburger Handschrift K. H. e α 29 eins über die h. Agnes; die Handschrift K. H. e β 9 ein besonders vollständiges ebenfalls über die h. Agnes; die Handschrift K. H. e β 7 ein Katherina- und ein Thomasoffizium. In der Münchener Staatsbibliothek birgt der Kodex clm 14872 ein Wolfgang-, ein Emmeram- und ein Dionys-Offizium. Von der Berliner Staatsbibliothek kommen in Betracht die Handschriften Ms. lat. theol. fol. 677 mit einem Dominicusoffizium, Ms. lat. theol. 298 mit einem Augustinoffizium, Ms. lat. theol. 320 mit einem officium de Vescovo Gregorio; ferner in der alten Musiksammlung Mus. Ms. 40057 mit Teilen eines Brigitten-Offiziums und vor allem Mus. Ms. 40172 mit 6 Offizien über die hh. Elisabeth, Katherina, Benedictus, de corpore Christi, de Visitacione B. Mariae Virg., de Annunciatione. Sämtliche hier zitierten

[1]) W. Brambach, Die verloren geglaubte Historia de Sancta Afra. Karlsruhe 1892.
[2]) H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik. Stuttgart 1920. I, S. 99.

Offizien sind mit Noten erhalten; diese Liste ließe sich bei einer genaueren Kenntnis der Handschriften mit Leichtigkeit erweitern [1]).

Betrachten wir nun den Aufbau der Afra-Historie genauer, so läßt sich folgendes feststellen. Der Text der Legende ist auf die Antiphonen und Responsorien der Horen verteilt und wird gesungen. Ausnahmen bilden die Antiphon und das Invitatorium am Anfang, die lediglich eine Einleitung des Festes bringen. Ferner das 4. Responsorium, der 2. Nokturn, die Antiphon der Cantica und die Antiphon der 1. Vesper, die Anrufungen und Bitten um Segen an die h. Afra und an Christus sind, also Gefühle der Zuhörer oder der Vortragenden zum Ausdruck bringen sollen. Die gesungenen Teile des Offiziums wurden zum besseren Verständnis noch von gesprochenen Lesungen ergänzt.

Zur nächsten Epoche leitet formal das Wolfgangsoffizium aus dem cod. clm 14872 über [2]), als dessen Verfasser wir entweder ebenfalls Hermannus Contractus [3]) oder den Augsburger Dichter Udeschalc [4]) anzusehen haben. War der Text in der Afrahistorie noch ganz ungereimte, wenn auch zum Teil rhythmische Prosa, so finden wir im Wolfgangsoffizium schon einen eigens auf den Heiligen gedichteten Hymnus und wichtiger am Schluß eine Sequenz. Hieraus folgt, daß die Teile, die in der Afrahistorie die betrachtenden Elemente bildeten, zuerst zu freierer künstlerischer Ausgestaltung Anlaß boten. Allerdings sind die Inhalte der Hymnen und Sequenzen der Offizien nicht immer nur Lobpreisungen und Anrufungen gewesen, es kommen auch erzählende vor [5]).

Die zweite Entwicklungsstufe beginnt um 1200. In das folgende Jahrhundert haben wir mit Wilhelm Meyer die Wandlung von der quantitierenden zur rhythmischen Dichtung zu setzen, die der hervorragende Forscher auf musikalische Einflüsse zurückführt [6]). Ich vermute, daß hier orientalische (syrische und byzantinische), durch die Kreuzzüge vermittelte Tendenzen zum Ausdruck kommen, und daß erst die oft gebrauchte vierzeilige Strophe ihrerseits auf die Struktur der Melodien, in der Liedform, eingewirkt hat. Feststehend ist jedenfalls damals der große Aufschwung der mittelalterlichen Poesie, und die Freude am Reim macht sich auch auf dem Gebiet des Offiziums bemerkbar, zuerst, wie wir sahen, im Hymnus und in der Sequenz. Die poetische Formung greift dann

---

[1]) Gedruckt liegen folgende Offizien (mit Musik) vor: 1) in W. Brambach, Die verloren geglaubte Historia de Sancta Afra Martyre. Karlsruhe 1892. (s. XI.) 2) im Hartker-kodex — Paléographie musicale. 2. Serie. 1900. Offizien des h. Mauritius und Othmar, des seligen Othmar (eine Fassung s. XI, die andere s. XIII), des h. Veit, Offizium der 11000 Jungfrauen (s. XIII), zur Enthauptung des h. Joh. Bapt. (s. XIII) u. a. 3) enthält das Antiphonaire monastique. cod. 601. de Lucques (s. XII), veröffentl. in Paléographie musicale. 1906. Bd. IX, zahlreiche Offizien. 4) H. Felder, Die Reimoffizien von Fr. Julian von Speyer. Freiburg 1901 und E. Weiß, Julian von Speyer, München 1900 bringen die Franziskus- und Antoniushistorien. 5) Dreves hat in seinen Analecta hymnica die Texte von ca. 700 Reimoffizien veröffentlicht, leider nur wenige Notenbeispiele angeführt. 6) E. Rancke, Chorgesänge zum Preis der h. Elisabeth. 2 Bde. Leipzig 1883 und 1884. 7) Hymnus und Sequenz des Wolfgangoffiziums im Kirchenmus. Jahrb. 1894, S. 27 ff (Kornmüller).

[2]) A. Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1894, S. 27 ff.

[3]) A. Schubiger, a. a. O. S. 83: cantus item historiales . . . de S. Afra . . . . de S. Wolfgango ep. . . . neumatizavit.

[4]) P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien. Freiburg 1901. I, 316.

[5]) Vgl. das Agnesoffizium S. 378 unten.

[6]) W. Meyer, Ges. Abhandlungen zur mittelalterl. Rhythmik. Berlin 1905, S. 34.

auch auf die Antiphonen und die Responsorien über. Es sind uns gegen 700 mehr oder weniger vollständige Reimoffizien oder Reimhistorien erhalten, deren Texte Dreves zum größten Teil in den Analecta hymnica veröffentlicht hat [1]); leider nur die Texte bis auf einige Notenbeispiele [2]), und leider nicht einmal mit der Angabe, in welchen Handschriften Musik vorhanden ist. Auch quantitativ wäre die Sammlung bei einer genaueren Durchsicht der liturgischen Codices leicht zu ergänzen. Als typische Beispiele für diese Epoche führe ich die drei Offizien an, die schließlich in das Brevier aufgenommen worden sind, das Elisabethoffizium [3]) und die Franziskus- und Antoniushistorien des Bruder Julian von Speyer [4]). In diesen Offizien sind auch die sämtlichen Hymnen eigens für das Fest der Heiligen gedichtet. An dem Franziskusoffizium beteiligten sich nachweislich die bedeutendsten Künstler der Zeit, unter anderen Thomas von Celano und Gregor IX.

Die Mehrzahl der Offizien dieser Epoche sind Heiligen gewidmet, doch werden auch andere Stoffe behandelt. Als eins der bekanntesten sei das Fronleichnamsoffizium des Thomas von Aquino erwähnt. Die Dichtungen dieser Periode haben vorwiegend lyrischen Charakter, wie es der Natur der Franziskaner, die ihre Hauptvertreter sind, nahe liegt. Sie erwähnen historische Tatsachen meist nur im Gewand der Lobpreisung, die eigentliche Legende fällt den gelesenen Lektionen zu. In der 2. Antiphon des Franziskusoffiziums: Coepit sub Innocentio / Cursumque sub Honorio / Perfecit gloriosum / Succedens his Gregorius / Magnificavit amplius miraculis famosum, wird in dieser Weise das Leben des Heiligen unter drei Päpsten geschildert. In dem Invitatorium zur Matutin findet sich die Tatsache der Stigmation des h. Franz, im 1. Responsorium der ersten Nokturn seine Abkehr vom weltlichen Leben. Die Tatsachen wurden hierin als bekannt vorausgesetzt und durch Vergleiche auf sie angespielt. Während in den älteren Offizien eine Art Belehrung über das Leben des jeweiligen Heiligen der Grund der Dichtung gewesen sein mag.

Die dritte Periode, die von den oberdeutschen Dominikanerinnenklöstern mit ihren mystischen Bestrebungen ausgeht und in das 14. bis 15. Jahrhundert zu setzen ist, bringt eine Verbindung beider Methoden der älteren epischen und der mehr lyrischen. Aus dieser Zeit haben wir ein besonders gut und vollständig überliefertes Agnesoffizium aus einer Freiburger Handschrift [5]). Zur besseren Einsicht in den Aufbau des Offiziums folge hier eine Tabelle, die links die jeweilige Hore, rechts den Inhalt angibt.

Nokturn 1.	
Antiphon 1 u. 2.	Einleitung.
Antiphon 3—6. / Resp. u. Vers. 1—5.	Geschichte im allgemeinen bis zum Martyrium.

[1]) G. M. Dreves, Analecta Hymnica. Bd. 5, 13, 18, 24—28.
[2]) G. M. Dreves, a. a. O., Bd. XVII.
[3]) Berlin. Ms. Mus. 40172, fol. 32a—36a und E. Rancke, a. a. O.
[4]) H. Felder, Die liturgischen Reimoffizien auf die hh. Franziskus und Antonius Freiburg 1901.
[5]) Freiburg i/B. städt. Archiv. Hs. IX. K. H. e. β. 9 fol. 213a—224a.

Nokturn 2.

Antiphon 1—6.	Gesang der h. Agnes (dies könnte auch von einer gläubigen Seele gesungen sein).
Resp. u. Vers.	Erzählung des Martyriums.
Nokturn 3.	
Antiphon 1.	Gesang der h. Agnes.
Resp. u. Vers. 4.	Erzählung der Wunder und des Todes.
In Laudes:	
Antiphon } Resp. u. Vers. }	Lobgesang der Gemeinde.
Antiphones ad Benedictus,	Lobgesang, Bitte um Fürbitte.
Prim, Terz, Sext, Non.	
Ad vesp. Antiph. 1—3.	Aufzählung ihrer Verdienste.
Antiphon 4.	Gesang der h. Agnes, Aufforderung z. Lobe Gottes.
Antiphonen, Responsorien Versikeln zum Magnificat und Invitatorium. }	Lob der h. Agnes.
Sequenz.	Wiederholung der Geschichte des Martyriums.

Der Aufbau ist hier folgendermaßen gelöst. In der 2. Nokturn enthält die 1. und 2. Antiphon die Einleitung, die 4 weiteren Antiphonen und die sämtlichen Responsorien mit ihren Versikeln die Geschichte bis zum Martyrium. In der zweiten Nocturn enthalten die Antiphonen einen lyrischen Gesang der

I. In Nativitate Ste Afre M. (In Evang.)

(Brambach Tafel I).

Glo - ri - o - sa et bea - tis - si ma Christi mar -

- tyr af ra que per flo - rem pa - ra - dy - si pre - ti - o - sum presulem nar - cis - sum

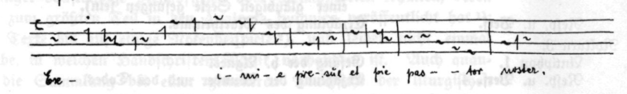
di - vi - ni tus me - di ca - ta mor ti - fe - ros
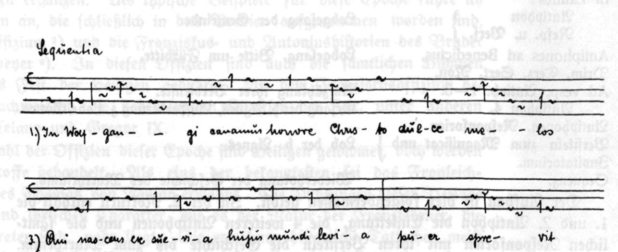
i - do - la - tri - e et pri - sce tur - pi - tu - di - nis morbos e - - va - - si - sti

te - que ip - sam vi - vam et il - li - batam do - mi - no ho - lo -

- cau - stum per i - gnem pas - si - o - nis ob - tu - li - - sti te ——

II. Historia de sancto Wolfgango.





Heldin, die Responsorien und Versikeln die Erzählung des Martyriums. In der 3. Nokturn bringen ähnlich die Antiphon einen Gesang der Heiligen, die Responsorien den Bericht über ihre Wunder und den Tod. Die Gesänge der Lauden (Antiphon und Responsorium), wie die Antiphon ad Benedictum und die Antiphonen zu allen Tageszeiten sind Lobgesang der Gemeinde und Bitte um Fürsprache. Die Vesper-Antiphonen 1—3 bringen eine Aufzählung ihrer Verdienste, die 4. Antiphon den Gesang der h. Agnes, eine Aufforderung zum Lobe Gottes, die Magnificatgesänge die Lobpreisung. Die Sequenz am Schluß rekapituliert in einigen 30 Strophen nochmals den ganzen Vorgang. — Gerade an diesem Beispiel scheint mir der formale Aufbau besonders wichtig. Hier wird ein geistlicher Stoff in musikalischer Form verarbeitet, in der der Standpunkt der Vortragenden dauernd zu wechseln hat, d. h. in übertragener, nicht wörtlicher Bedeutung. Erstens hören wir die Geschichte in drei oder vier Abschnitten episch erzählt; wir hören dreimal die Heldin in lyrischen Gesängen ihre Gefühle ausdrücken, und als dritte Partei läßt die Gemeinde nach dem Bericht ihrer Wunder und nach der Aufzählung ihrer Verdienste Lobgesänge erschallen. Wir haben also als wesentliche Charakteristika einen großen kirchlichen Stoff, teils episch, teils lyrisch durchkomponiert, eine Aufgabe, die wir später vom 17. Jahrhundert an im Oratorium antreffen.

Verfolgen wir nun, wie sich der musikalische Teil der Offizien entwickelt hat. Ich wähle vorerst wieder die gleichen Beispiele, und zwar muß hervorgehoben werden, daß es sich bei allen um einstimmige Musik handelt; aber auch dabei läßt sich eine Entwicklung feststellen. In der Afra-Historie steht der Choral dem Akzentus nahe, ist im wesentlichen rezitierend, umspielt den tonus currens[1]). Im Wolfgangsoffizium sind Hymnus und Sequenz konzentisch, in stärkerem

[1]) Siehe Beispiel I.

III.

In festo S. Francisci confessoris. (Ad I vesp. 2. Ant.)

(E. Weiß S. I.)

Coe-pit sub In - no-cen-ti - o Cursumque sub Ho-no-ri - o Per-fe-cit glo-ri - o-sum;

Suc-cedens his Grego- ri - us Magni - fi - ca - vit am-pli-us Mi - ra - cu - lis fa - mo-sum.

IV.

Officium de S. Agnete.

Freiburg Ms. IX. K. H. e α 9.

In II. noct. Ant. 1.

Ce-de mortis pa-bu-lum au-fer or - na - men-ta qui-a iam ab a - li - o fide sum preventa

In II. noct. Resp. 1.

Ad tri-bu - - nal pre - fec - ti si sti - - - tur

ut diis li - - - bet iu - - dex e - ni - - ti - tur

dee ve - ste sa - cris ad - - di ci - tur.

(Sequenz)

Ag - nes a gni sa - lu - ta ris stans ad dex - tram glo - ri - a - ris

et par - cu - tes con - so - la - ris i mi - tans ad gau - di a.

Maße als die anderen Teile¹). In den Kompositionen des Julian von Speyer herrscht der Konzentus vor, ja Julian handhabt den Choral mit einer gewissen Virtuosität. Wie Weiß in seiner Monographie nachgewiesen hat²), stehen der Antiphonen und Responsorien der Reihe nach in den verschiedenen Kirchentönen (Antiphon 1 im 1. Ton; Antiphon 2 im 2. Ton usw.); es scheint sich hier jedoch mehr um die Spielerei eines gewissen Kreises gehandelt zu haben, der mit Vorliebe dieses Schema anwendete, von einem allgemeinen Brauch oder

¹) S. Beispiel II. ²) E. Weiß, Julian von Speyer, München 1900. Veröffentlicht a. d. Kirchenhist. Seminar München. Nr. 3. Vgl. Beispiel III.

von der Schlußphase einer Entwicklung kann jedenfalls hier nicht die Rede sein[1]). In dem späteren Agnesoffizium stehen die Melodien nicht in dieser schematischen Reihenfolge. Im Agnesoffizium haben wir nun auch schon direkte liedartige Anklänge mit Hinneigen zum modernen Tonsystem[2]). Ich wies schon vorhin auf meinen Gegensatz zu Wilhelm Meyer hin. Ich glaube nicht, daß die Melodien auf die Strophenform eingewirkt haben, sondern vielmehr, daß die vielen vierzeiligen Strophen, die im Lauf des Mittelalters in der kirchlichen Poesie immer gebräuchlicher werden, für den vierteiligen Bau unserer Liedform maßgebend geworden sind[3]).

Wie neben dem Reimoffizium auch nach dem 13. Jahrhundert noch Prosatexte vorkommen, so laufen auch musikalisch seit dieser Zeit zwei Entwicklungsreihen nebeneinander. Die Mehrzahl der Offizien ist zwar einstimmig komponiert. Aber auch diese konservative Hauptstütze in den Klöstern konnte sich der Mehrstimmigkeit nicht erwehren. Einige Beispiele dafür ließen sich wenigstens feststellen. Dreves hat ein Jakobusoffizium aus dem berühmten spanischen Kodex von Compostella veröffentlicht[4]), leider nur den Text vollständig, von den Melodien nur einige Proben. Immerhin druckt er mehrere zwei- und dreistimmige Sätze ab. Der Kodex soll in Nachahmung der berühmten Franziskushistorie als ein „cento" verfaßt worden sein, angeblich von den berühmtesten Künstlern der Zeit. Er enthält vier Hymnen auf den h. Jakobus, einen Versus, zwei Prosen, vier Kondukte, eine farcierte Messe mit genauer Bezeichnung der vortragenden Solisten, des Kantors und Lektors, der bini Cantores, der beiden Chorgruppen Cantores und Chorus; ferner folgen noch eine Anzahl gereimter Antiphonen, Responsorien, Cantica und sogar gereimter Lektionen. Ein näheres Eingehen auf diese wertvolle Handschrift, die am Schlusse das ganze Offizium in mehrstimmiger Fassung enthalten soll, würde zu weit führen und hätte bei der Unvollständigkeit der Musikproben und bei der augenblicklichen Unerreichbarkeit des Kodex keinen Zweck. Leider läßt sich durch die Lückenhaftigkeit des Neudrucks nicht einmal feststellen, ob man bei der unterschiedenen Anwendung ein- oder mehrstimmiger Musik nach einem bestimmten Prinzip verfahren ist. Von den berühmten Motettensammlungen bringt der Wolfenbüttler und der Florentiner Kodex mehrstimmige Kompositionen auf den h. Dionys und den h. German[5]). Der Kodex Engelberg 314 hat als vierte Nummer eine Motette auf die h. Katherina: Voce cordis, mit dem Tenor: Pulchro Syon filia; als zweite Nummer eine auf die h. Margarete mit dem Text: Salve virgo martyr und dem Tenor: Salve virgo nobilis[6]). Ich möchte hier eine weitere Aufgabe erwähnen, die sich im Anschluß an diese Arbeit ergibt, nämlich den Versuch in den großen Motettenhandschriften Zyklen nachzuweisen, die etwa Teile eines ganzen mehrstimmigen Offiziums sein könnten. Auch sei noch auf die ungelöste

---

1) vgl. auch P. Wagner, Zur mittelalterlichen Offiziumskomposition. Kirchenmusik. Jahrb. Jahrg. 21. Regensburg 1908.

2) Vgl. Beispiel IV. 3) Vgl. oben S. 377 Anm. 6 u. Beispiel IV.

4) Dreves, Analecta. Bd. XVII und Fr. Ludwig im Kirchenmusik. Jahrb. 1905.

5) Fr. Ludwig, Repertorium organorum et motetorum. Halle, 1910. S. 34, 63, 74, 129.

6) Fr. Ludwig, Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314. Kirchenmusik. Jahrbuch. Bd. 21. 1908.

Frage hingewiesen, ob in den Heiligenmotetten eines Willaert oder Pevernage[1]) als Tenöre Melodien der zugehörigen Offizien verwendet sind. Wären diese Untersuchungen erfolgreich, so hätten wir den Beweis, daß die Offiziumskomposition der allgemeinen musikalischen Praxis folgte und eben um 1600 auch von der modernen monodischen Strömung ergriffen werden konnte. Ebenso gut ist allerdings möglich, daß die Einstimmigkeit gewahrt wurde, diese Form jedoch nur umsomehr von den Vertretern des stile recitativo benutzt worden ist. Wie auch die Entscheidung dieser Untersuchungen ausfallen wird, eins läßt sich schon jetzt mit Gewißheit sagen, in der musikalischen Behandlung hat das Offizium mit dem Oratorium, außer daß beide durchweg gesungen werden, nichts gemein; ebensowenig wie die Choral-Passion musikalisch einem Werke Bachs gleich sieht. Dagegen würde ein Nachweis von mehrstimmigen Historien ein Gegenstück zu den Motettenpassionen liefern. Aber — wird man einwerfen — bei der Passion beruht die Möglichkeit, eine Entwicklungsreihe aufzustellen, auf der dauernden Gleichheit des Textes, der zwar in verschiedene Sprachen übertragen und auch mit freien Erweiterungen ausgestattet wird. Jedoch der eigentliche Stoff und die künstlerische Auffassung des Vorwurfs bleiben gleich, und viele Stellen werden wörtlich übernommen. Daß eine solche Übereinstimmung auch bei dem Offizium und dem Oratorium vorliegt, soll nun nachgewiesen werden.

Über die Gleichheit der künstlerischen Einstellung bei diesen beiden Kunstgattungen haben wir schon gesprochen. Das Typische ist der wechselnde Standpunkt. Wir haben es hier mit einer ganz anderen dichterischen Wesensart zu tun, als der epischen oder der dramatischen, auch nicht mit einer Kombination von beiden. Mit einer Handlung braucht sich überhaupt weder das Offizium, noch das Oratorium zu befassen, und die Dialoge sind daher nicht dramatisch, trotz der Verteilung auf mehrere Personen — sondern betrachtend. Das Wesentliche ist die wechselnde Behandlung eines Vorganges, der teils erzählt — meist von einem Berichterstatter — teils dramatisch, teils betrachtend stattfinden kann. Diese künstlerische Einstellung hat etwas gänzlich Unrealistisches, um es mit einem heut gebräuchlichen Ausdruck zu bezeichnen: Expressionistisches. Es ist durchaus erklärlich, daß diese Art der Behandlung von einer realistisch fühlenden Generation abgelehnt werden mußte. So versteht man auch die Beurteilung Scherings, der seine Geschichte des Oratoriums vor zehn Jahren geschrieben hat, und seine Identifikation mit den Ansichten eines Spagna. Man mag heute der einen oder der anderen Richtung angehören, so wird man doch bei einer historischen Betrachtung beide Einstellungen künstlerisch gelten lassen müssen.

Um nun den Zusammenhang der Offizientexte mit den Oratorien klar zu legen, benütze ich als Beispiele die jeweils verschiedenen Fassungen desselben Stoffes. Aus didaktischen Gründen möchte ich drei Darstellungsarten geistlicher Begebenheiten unterscheiden.

1. Der Stoff wird ganz oratorisch vorgetragen, durchweg gesungen. Dies ist der Fall im Großen im Offizium, im Kleinen im einfachen Lied.

---

[1]) H. Leichtentritt, Geschichte der Motette. Leipzig 1908, S. 33 u. 211.

2) Der Stoff wird oratorisch vorgetragen mit erläuternden gemalten oder auch lebenden Bildern, so in den Prozessionsgesängen an den verschiedenen Stationen, besonders in England als Pageants beliebt, so in den Devozioni und den Intermedien der Rappresentazioni. Musik wird, wenn auch nicht durchweg notwendig, verwendet.

3) Schließlich die dritte Art: der Stoff wird tatsächlich dramatisch aufgeführt; hierfür haben wir die verschiedensten Gattungen. In Deutschland nennt man sie Ludus oder Spiel, in Frankreich jeu, mistère oder miracle, in Italien rappresentazione, dramma sacro oder liturgico. Als Abart nenne ich die Formen, die vorwiegend allegorische Vorwürfe meist in Dialogform behandeln, die moralitées, contrasti, danses macabres u. a.

Als erstes Beispiel wollen wir nun die Assumptio Mariae betrachten. Es liegen vor mehrere Prosaoffizien [in Bamberger[1]), Münchner[2]), Nürnberger[3]) Handschriften, in den von den Benediktinern von Solesmes veröffentlichten Codices[4])], Bruchstücke eines Reimoffiziums[5]), eine Lauda[6]), zwei deutsche Spiele[7]) — das eine unvollständig — zwei italienische Rappresentazioni[8]) und das italienische Oratorium „il trionfo" von Balducci[9]). An diesem Beispiel läßt sich schon wegen der Reichhaltigkeit die Entwicklung äußerst klar verfolgen. Die einzelnen Antiphonen und Responsorien, zum Teil den Psalmen, zum Teil auch dem hohen Lied entnommen, zum Teil frei erfunden, bilden den Grundstock. Das Mittelalter liebte es mit diesem Fundament eine Art Mosaikspiel zu betreiben. Wir finden diese Methode auch auf anderem Gebiet, wie es z. B. Spamer für die Mystikertraktate bewiesen hat[10]). Dieselben kleinen Sätze und Gedanken werden in immer neuen Reihenfolgen aneinander gereiht, bis sie ein ganz neues Gesamtbild ergeben. Es hat für die mittelalterliche Denkweise nichts Herabsetzendes, daß die Künstler eigentlich ihr Werk aus Kompilationen zusammensetzen. So sind die Offizien in den verschiedenen Handschriften nicht übereinstimmend und bringen nur zum Teil den gleichen Text. Von einer Betrachtung des Reimoffiziums und ebenso der Lauda kann man absehen, da das erstere durch seine Unvollständigkeit, das andere an und für sich, zu unbedeutend sind. Die Offizienteile werden nun in die deutschen Spiele übernommen. In der älteren Fassung des Himmelfahrtspieles, dem Amorbacher Manuskript, das uns nur bruchstückweis erhalten ist, stehen 17 lateinische Textanfänge. Drei davon — der 13., 16. und 17. — sind nicht mehr entzifferbar; von den übrigen verwenden drei Stellen aus dem hohen Lied und den Klageliedern Jeremiae,

---

1) Bamberger Ms. ausc. lit. 30 u. Ms. litt. 23 u. 24.
2) clm 13125 (s. XII) u. 23083.
3) Germ. Museum Ms. 4984.
4) Paléographie musicale. 2. Serie 1900, S. 296 ff. und Bd. IX. 1906 fol. 443 ff.
5) Dreves, Analecta hymnica. Bd. XVII, S. 28.
6) F. Gabotto e D. Orsi, Le laudi del piemonte. Curiosità letterarie. Bol. 1891. Nr. 27, S. 67.
7) Veröffentl. bei Heym, Marien Himmelfahrt; in: Ztschr. f. d. Altertum. Bd. 52, 1910 u. Fr. Mone: Altdeutsche Schauspiele. Leipzig 1841, Nr. 1.
8) V. de Bartolomeis, Antiche rappresentazioni italiane; in: Studi di filol. romanza. 1893. Bd. 6.
9) D. Alaleona, Studi su la storia dell'Oratorio. Torino 1908, S. 350.
10) Ad. Spamer, Texte aus der deutschen Mystik des 14. u. 15. Jahrh. Jena 1912.

die in den aufgezählten Antiphonarien nicht nachzuweisen waren. Von den übrigen 12, die z. T. auch ursprünglich aus dem canticum canticorum herrühren, haben alle Aufnahme ins Antiphonarium gefunden. Von diesen stammen sechs aus dem Offizium der Himmelfahrt Mariae; die anderen werden meist an verwandten Marientagen gesungen. Die folgende Tabelle verzeichnet die Textanfänge und ihre Quellen:

1. Quam pulchra	Cant. cant. Hartkerkodex de assumpt.
2. Sicut malum	Ms. Germ. Museum 4984 de assumpt. clm 23083 u. 23046 de nativitate. Hartkerkodex de assumpt.
3. Cum esset rex	Cant. cant. — Bamberger Ms. ausc. lit. 30 Ant. de Lucques, cod. 601 de nativitate virginum.
4. Vulnerasti cor	Cant. cant. Hartkerkodex de assumpt.
5. In caritate	Jerem. 31, 3.
6. Quis mihi det	Cant. cant. — Officium septem dolorum B. Mariae Virg. c. Marbach.
7. Ortus occlusus	Cant. cant. — Hartkerkodex de assumptione — Codex Lucques de assumptione — clm 23083 Germ. Museum 4984 — Bamberger Antiphonar misc. lit. 24.
8. Egredimini	Cant. cant. (W. Meyer: Fragmenta burana. Taf. 12—13.) Hartkerkodex de sabbatho sanc.
9. In pace in id	Cod. Lucques in paresc. u. de nat. Hartkerkod. Ad omnes sanctos u. de nativ.
10. Felix namque	Cod. Lucques de assumpt. u. de nat.
11. In exitu	Ps. 113. British Museum.
12. Salve nobilis virga	Bamberger Antiphonar misc. lit. 23 u. 24. — Hartkerkodex vor dem Nativitätsoffizium
13.	(unleserlich)
14. Leva eius capite	Cant. cant. — Codex Lucques de assumptione u. de nativ. u. a.
15. Vinea mea coram	Cant. cant.
16—17.	(unleserlich)

Die lateinischen Texte sind mit Neumen ohne Linien versehen, den ebenfalls lateinischen Spielanweisungen angefügt. Die Stellen: 3, 7, 9, 10, 11 und 14 lassen sich mit den gleichnamigen Versen im Kodex Lucca identifizieren und dadurch übertragen. Nun folgt erst der deutsche Text ohne Noten, der nur eine — allerdings freie — Übersetzung des Urtextes wieder gibt. Es ist nicht wahrscheinlich, daß die deutschen Worte ebenfalls auf die Neumenmelodie gesungen wurden, denn der deutsche Text ist bedeutend länger; sondern ich glaube, die lateinischen Worte wurden vom Geistlichen vorgesungen, und dann in die deutsche Sprache übertragen und derart erläutert.

Eine Reihe andrer, zum Teil der gleichen Verse des Assumptionsoffiziums finden wir dann in dem späteren von Mone veröffentlichten Spiel[1]). Diese

[1]) Mone, a. a. O.

Innsbrucker Handschrift ist viel vollständiger als die Amorbacher, die eben nur Fragment bleibt und außerdem einige Strophen enthält, die zu einem Zwiegespräch der Ecclesia und Synagoga zu gehören scheinen[1]). Wir sehen also schon hier die später in den ersten Oratorien so beliebte Verquickung von Geschichte und Allegorie. Mone teilt das altdeutsche Spiel in folgende Abschnitte: die Ankündigung des Todes, die Teilung der Apostel, den Tod Mariae, das Begräbnis, die Himmelfahrt und ein Ereignis, das kaum im Zusammenhang damit steht — die Zerstörung von Jerusalem[2]). Mit dem Amorbacher Spiel übereinstimmend ist die eigentliche Himmelfahrt und die Ereignisse beim Begräbnis, besonders die Episode mit dem Juden, der den Sarg der Jungfrau berührt, mit der Hand am Sarge hängen bleibt und dann von Petrus erlöst wird. Ein stärkerer inhaltlicher Zusammenhang läßt sich zwischen dem Innsbrucker Manuskript und den italienischen Rappresentazionen feststellen[3]). Von der Absendung Gabriels, der Maria den Tod ankünden soll, bis zur Himmelfahrt stimmen die Werke inhaltlich vollkommen überein. Im lateinischen Offizium sagt Jesus zu Maria: surge, propera amica mea. In der deutschen Himmelfahrt heißt es: stant uff myne lybe frundynne; in der italienischen Fassung: Leva te diletta mea. Die Herkunft der 29 lateinischen Versanfänge hat Heym in seinem Aufsatz bereits angegeben, so daß ich nur darauf zu verweisen habe[4]). Von diesen 29 Versen gehören 15 dem Assumptionsoffizium an, einer einem anderen Marienfeste. Zwei von den übrigen sind mit Stellen aus dem Amorbacher Manuskript identisch: der Vers Felix namque und der Psalm In exitu Israhel de Aegypto. Bei den Übersetzungen können wir zwei Methoden unterscheiden. Entweder die deutsche Übertragung schließt sich eng an das lateinische Vorbild an und wird hier anders als in der älteren Fassung gesungen, so z. B. an der Stelle: Deinde pagani recedunt cantantes: nu bit wir den heiligen geist ut supra[5]) (bezieht sich auf den vorhergehenden lateinischen Text) oder et sic pagani recedunt cantantes: Christ du bist . . . (die lateinische Quelle: Christe, qui lux es et dies, kommt nicht vor[6]). Es ist besonders zu bemerken, daß die Heiden deutschen Text singen, der Praedicator und die angeli lateinisch. Der Dichter benutzte also den Sprachenunterschied als Kontrastmittel, ähnlich wie wir allerdings später die Verschiedenheit, ob gesungen oder ob gesprochen wird, ausgenützt finden. Die andere Art ist, daß die deutsche Dichtung eine Paraphrase des Urtextes darstellt. So ist z. B. der Vers: Veni electa mea zweimal verwendet, einmal mit der Übersetzung:

Kom czu[e] mir von allen smerczen
dye uzerwelte mynes herczen
ich habe der czit lange begert
diner schone dez byzgevert
in mynen troen wil ich dich seegen.[7])

das zweite Mal ist es übersetzt:

Hercze lybe, kom czu[e] mir her[8])
dyner schone ich nu[e] beger.

---

1) Heym, a. a. O. 2) Mone, a. a. O. I., Einl.
3) V. de Bartolomeis, a. a. O., Anhang. 4) Heym, a. a. O.
5) Mone, a. a. O., S. 32. 6) Mone, a. a. O., S. 35.
7) Mone, a. a. O., S. 62. 8) Mone, a. a. O., S. 62.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß wir in den deutschen Übertragungen Einflüsse der Minnelieder nachweisen könnten; interessant wäre auch eine weitere Untersuchung, ob wir in diesen frühsten deutschen Gesängen die Urbilder des deutschen Kirchenliedes zu erblicken haben, und ob hier neben der textlichen auch eine musikalische Beeinflussung besteht. Besonders wichtig erscheint mir die Schilderung der eigentlichen Himmelfahrt. Die Engel sind zum Teil im Himmel und sehen Maria von der Erde heraufsteigen, sie fragen, wer so schön sein könnte. Diesem ersten antwortet ein zweiter Chor der Maria begleitenden Engel. Hier sei die ganze Stelle wiedergegeben[1]:

Deinde primus Chorus angelorum cantat in choro: Vidi speciosam, quorum primus angelus de primo choro dicit:

Wir haben auf dez wassers auwen
sehen wandern eyne schone frawen
er geruch ist unmeslichen gar
den gerete in richir var
gar mildichlich von er gesyt.

Et sic I. chorus angelorum dabit obviam Mariae et cantant: quae est ista, quae processit sicut sol, quorum II. angelus dicit:

Wir fragen dorch wunder und dorch ere
wer ist dy^e schonde und dy here
dy da get in rechter wonne
so dy luter clar sonne.

Deinde angeli ducentes Mariam cantant: ista est speciosa inter filias Jerusalem, II. angelus de II. choro dicit:

Dycz ist dy schonste, daz ist war
under der wunniclichen schar
wir nennen under dem tochterlin
dy da von Jerusalem gesessin sin.

Deinde vadunt in occursum Mariae et cantant: quae est ista, quae ascendit per desertum . . .

Wer ist dese userwelte frawe,
dy so mit richlicher schawe
kumt so liblich uff gedrungen
uz der bittern wustenungen.

Et sic dabit ei III. chorus obviam cantans: quae est ista, quae ascendit sicut aurora. Turba cantat: ista est spesiosa inter filias Jerusalem.

Saget mir wer ist dye frawe schone
dye alz mit sußlichem done
uff dringet alz der lichte morgen.

Deinde dominica persona extendens manus cantat: veni in hortum meum et dicit:

Kum swester her in mynen garten.

Die Bedeutung dieser Stelle beruht außer auf ihrem poetischen Reiz, auf dem vorbildlichen Einfluß, der sich gerade mit diesen drei Fragen bis zu Balducci's „Trionfo" verfolgen läßt[2]). Es handelt sich allerdings, wie immer wieder betont werden muß, um einen textlichen Zusammenhang. Die Art der musikalischen Behandlung auf eine Formel zu bringen, scheint mir schwieriger. Der lateinische Text wird durchgängig gesungen, der deutsche nur ausnahmsweise. Jedenfalls

1) Mone, a. a. O., S. 79 ff.
2) Cod. Lucques, S. 443, 444 und 449 und Hartkerkodex, S. 296, 297, 299.

scheint mir die Annahme, die Spiele seien ganz gesungen worden, unmöglich. Daß auch Verse in deutscher Sprache gesungen wurden, die nicht Übersetzung eines lateinischen Vorbildes waren, bezeugen Beispiele, wie sie W. Meyer [1]) und O. Schönemann [2]) anführen. Ganz unnatürlich dünkt mich die Idee, man hätte das ganze lange Spiel auf eine Melodie gesungen. Dies bedeutete eine Eintönigkeit, die wir in der sonstigen Kunstanschauung des Mittelalters nicht anzutreffen pflegen. Eher ist es möglich, daß die Melodien, der Antiphone und Responsorien, die textlich, wie wir eben gesehen haben, den Grundstock der geistlichen Spiele bildeten, auch musikalisch die Grundlage waren; möglich ferner, daß der deutsche Text, wenn er eine sich eng anschließende Übersetzung bot, auf dieselbe Melodie gesungen wurde. Aus diesen Anfängen haben sich jedoch musikalisch eine Reihe ganz anderer Formen entwickelt, allerdings nicht nur, wie man bisher, speziell für die Klöster, anzunehmen pflegte, die Sequenz [3]) und der Tropus [4]). In dem Ludus Danielis [5]) (12. Jahrhundert), finden sich eine Reihe Prosen, Kondukte u. a., die einem ganz bestimmten Melodienaufbau folgen. Wir hören die strophische Methode angewandt in einer Prose, in der neunmal dieselbe Melodie wiederholt wird; wir hören kompliziertere Arten, wo diese Melodie selbst die Motivfolge abcb aufweist. Daneben wieder andere Gesänge mit der Reihenfolge ab ab cd ef cd gh cd usw. An diesem Punkt der Arbeit sei wieder darauf hingewiesen, daß sich hier der weiteren Forschung ein fruchtbares Gebiet öffnet, um über die verschiedenen Formen des einstimmigen Gesanges Klarheit zu schaffen. Ist die musikalische Frage auch noch ungeklärt, so scheint mir der Beweis des textlichen Zusammenhanges von Offizium und deutschem, geistlichem Spiel aus den oben angeführten Gründen und Beispielen absolut überzeugend.

Durch das Mittelglied der deutschen Spiele hängen nun auch die beiden italienischen Rappresentazioni de assumptione, die De Bartolomaeis [1]) veröffentlicht hat, mit den Offizien zusammen. Ob sie direkt aufs Offizium zurückgehen, und dessen italienische Übertragung vorstellen, oder ob wir es hier etwa mit einer Übersetzung von deutschen Spielen zu tun haben, vermochte ich nicht festzustellen. Inhaltlich haben die beiden unter sich stark verwandten Rappresentationen mit den deutschen Spielen viele Übereinstimmungen; die italienischen Werke bieten Ausschnitte aus den deutschen, von der Absendung Gabriels an bis zum Empfang Marias im Himmel. Abweichend ist in der italienischen Fassung statt der Zerstörung Jerusalems als Abschluß die Scene zwischen Maria und Thomas. Außer der schon zitierten Stelle: Leva te diletta, sei auch für

---

1) W. Meyer, Fragmenta burana. Tafel 14/15.

2) O. Schönemann, Der Sündenfall und Marienklage. Monatshefte für Musik-Gesch. 1875, Nr. 9 u. 10; Besprechung von R. Schlecht.

3) H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik. Stuttgart 1920, betont zu sehr die Bedeutung der Sequenz im klösterlichen Gottesdienst. Auch das Reimoffizium erhält für die deutsche Musik erst Bedeutung durch den oben bewiesenen Zusammenhang, von dem Moser nichts erwähnt.

4) Der Begriff der Prose, als bestehend aus zwei identischen Perioden, ist festgelegt bei Misset-Aubry, Les Proses d'Adam de Sains Victor. Paris 1900. Er bildet also genau den Gegensatz zur Sequenz.

5) E. Coussemaker, Drames liturgiques du moyen-âge. 1860.

die textliche Anlehnung noch ein Beispiel gegeben, aus den Versen, wo der lästernde Jude den Sarg Marias berührt und schließlich von Petrus befreit wird.

Amorbacher Ms.	Innsbrucker Ms.	Cod. Vit. Em. 366 s. XV.
Pete(r) lieb(er) herre min, tu mir din(e)r gnaden schin, . . . m(ir) es stat an der not, ald ih mus leid^s geligen tot ih weis d(aß) du tust zeiken groz. du bist uf erde angelikin genoz. Du solt mi(c)h des genizen lan, do dih die iuden vahten an un dih wolden vahen mit dime meist(er) hahen. D(aß) i(c)h dir do helf? bot u(nd) di(c)h loeste vo(n) de(r) not, alse loese och mir min hant. a(n) d(er) bare un(d) make mir zehant min hant gesu(n)d u . . mi(c)h.	Sancte Peter heilger man Ich ruff dich flysichlichen an und laz mich undirwegen nicht in deser jemerlichen schicht dy ich hy^c swerlich dulde dorch mynen zcorn und myne schulde daz ich unverdiclichen han geroret den schacz den ir he habit gefurt mit uverm gesange herlich bit vor mich fürste rych ge uz dynem gebet zcu^e gote vart vor mich und gedenke an dye vart daz ich dich enschuldigete sere do wir Jhesum dinen hirren heldin gefangen und gebunden und taten im manch swerestunde da mette ich dir al unvorczayt hy(er) gedenke an, hy(er) an desem tag und erlose mich hute von dieser plage.	O sancto Pietro, ma per me ti pregho Che al to Cristo porgi alchuno priegho acciò che luy mi vogli perdonare E se ben pensi, ti dey ricordare quando accusato ti mettesti al niegho che io mostrando pur ch'io fusse ciegho ti conoscea et volsiti excusare. O Petro tu se nostro duce e padre et hay potenza sopra ciaschun' alma et impero, tu porteray la palma avante il corpo de la nostra madre. In questo pene non mi disprezzare

Die lateinischen Textanfänge sind in den italienischen Fassungen nicht angegeben. Bei der Verwandtschaft der lateinischen und italienischen Sprache ist zu vermuten, daß man die besondere lateinische Bezeichnung überflüssig fand. Da jegliche Angabe über Musik fehlt, ist es möglich, mir sogar wahrscheinlich, daß die Rappresentationen nur gesprochen wurden; denn der italienische Text ist mit dem Offizium nicht so identisch, daß man daran denken könnte, die italienischen Worte auf die Offiziumsmelodien zu singen. Jedenfalls sind die italienischen Werke jüngeren Datums als die deutschen Spiele, daher wohl von der Liturgie losgelöster. Eine eigene Komposition ist auch nicht anzunehmen. Wie wir bei dem Katharinabeispiel [1]) sehen werden, trat die Musik in Italien als Ersatz für das Wort, also als Erläuterung der lebenden Bilder in den Intermedien auf, und durchkomponierte Werke finden sich erst seit der „Rappresentazione di anima e di corpo."

Schließlich läßt sich nun das Fundament des Offiziums auch in den Oratorientexten des 17. Jahrhunderts aufspüren. Über denselben Gegenstand der Himmelfahrt Mariae hat Balducci sein Oratorium „il trionfo" verfaßt [2]). In ihm begegnen wir folgender Stelle:

Chi è costei,	È l'Alba forse
Che, di rugiade	Che'l Di precorre
tutta stillante,	Col piè lucente?
Si trahe de l'onde fora	Ma si bello esser suole
Quasi un' Aurora?	Appena il Sole.

[1]) O. Beckers, Das Spiel von den Zehn Jungfrauen und das Katharinenspiel. Breslau 1905. Germ. Abhandl. Heft 24. s. u. S. 390.

[2]) D. Alaleona, a. a. O., S. 352.

[3]) Vgl. den Offiziumtext. 1. Ant. in Evang. Quae est ista, quae ascendit sicut aurora, consurgens pulchra ut luna, electa ut sol terribilis ut castrorum acies ordinata. I. Noct. 4. *Resp.* Quae est ista, quae procedit sicut sol et formosa tanquam jerusalem. *V.* Quae est ista, quae ascendis per desertum sicut virgula fumi ex aromatibus myrre et thuris.

La Vergine: Non era ancor di Stelle adorno il Cielo
Ne men di raggi il solo,
D'ombre la notte, e di sua luce il Giorno
Quand'io di Sol vestita
M'avvolgea luminosa
Per l'Universo attondo;
Nè senza me fora si bello il Mondo.

Choro: C h i è c o s t e i, cui l'Universo inchina?
Come Reina,
E gli odorati fumi
L'offrono i Numi?
Leva su gli Astri
Da terra il capo; e'l piè per l'aria bruna
Calza di Luna.

C h i è c o s t e i cui l'Universo inchina?
Certo somiglia
Mi sol che spunti
A l'aurea testa.
Ma che? le chiome belle
Fregia di Stelle; e'l piè per l'aria bruna
Calza di Luna.

Es handelt sich für uns hauptsächlich um die drei Fragen: Chi è costei?, die sich schon in den deutschen Spielen fanden [1]) und letztlich in dem Offizium vorkommen [2]). Daneben weist der Text natürlich starke Renaissanceeinflüsse auf, wie die Begriffe Universo, Mondo u. a. bezeugen.

Als zweites Beispiel sei die Legende der h. Catherina angeführt, deren Geschichte — sie war die Schulheilige — im Mittelalter mit am häufigsten von allen Stoffen bearbeitet worden ist [3]). Hiervon lagen mir folgende Fassungen vor: ein Reimoffizium (handschriftlich mit Neumen [4]) ein deutsches Spiel (Text [5]) und eingehende Beschreibungen über zwei italienische, handschriftlich erhaltene Rappresentationen, die Di Giovanni in seinem Aufsatz über die Rappresentazione sacra in Sizilien bringt [6]). Auch in diesem Falle ist das geistliche Spiel fast eine wörtliche Übersetzung des Offiziums, wofür einige Beispiele angeführt seien:

Officium (Dreves: Analecta hymn. 26. 215)	Spiel (Beckers) S. 155.
In I. Vesp. I. Ant.	Unus angelus:
Gratulemur in honore	Wi vrowen uns alle sere [ere
Katharina virginis	in der juncvrowen sente Katherinen
Quae divino plena rore	wan su was vol der gotlichen gnade
non curans propaginis	und enruchte weder frunt noch mage
Tota mentis in ardore	und von allen eres herzen sinnen
Sprevit culpam criminis.	behutte su sich vor sunden.

1) S. o. S. 21. 2) S. o. S. 387, Anmerk. 2.
3) Knust: Die Legenden der h. Katharina v. Alexandrien. Halle 1890
4) Berliner Staatsbibliothek Musik-Abt. Ms. Mus. 40172 fol. 37a.
5) O. Beckers, a. a. O.
6) V. de Giovanni; in: Filologia e Letteratura Siciliana. Palermo 1871. Vol. II., S. 204. Delle Rappresentazioni sacre in Palermo nei sec. XVI e XVII.

In laudibus Ant. III.	S. 154. Katherina flexis genibus cantat:
Expecto pro te gladium	Expectó pro te gladium
Jesu rex bone tu meum	Here vater ich danke di(r)
Do paradiso spiritum	Daz du hast gegebin mi
Et fac misericordiam	beide di sinnen und auch die macht
meam agentibus memoriam.	daz ich habe vollenbracht
	Din dinst an deseme libe
	wan ich sal mit dir blibe
	so bete ich di noch mere
	wer minen namen ere
	he si aus welcher hande not
	so hilf eme, here, dorch minen tot.
Ant. IV.	Persona Dominica cantat:
Vox de caelo insonuit	Veni electa mea
Veni dilecta mea	Kom min trut min frundin
Intra thalamum sponsi tui	daz hemelriche daz ist din
Quae postulas impetrasti	an dime gebete enzwivele nicht
pro quibus oras salvi erunt.	des wis nu von mir bericht.
Ant. V.	
Quia devotis laudibus	he se wib oder man
Tui memoriam recolimus	der da rufit dinen namen an
Virgo o beata Katherina	alles des he begeret
Ora pro nobis, quaesumus.	des sal he si geweret.

Da vielfach sogar die Versmaße beibehalten sind, liegt die Möglichkeit vor, daß auch die Melodien einfach übernommen worden sind. Stellt man diese beiden älteren Fassungen den italienischen Rappresentazionen gegenüber, die aus dem Jahre 1580 und 1590 stammen und stark von der Renaissance beeinflußt sind, so erhalten wir ein deutliches Bild vom Unterschied der beiden Gattungen. Dort ist der Text gesungen worden, entweder durchgängig oder zum größten Teile, höchstwahrscheinlich in liturgischen Weisen. Hier ist die Handlung pompös ausstaffiert. Die Dramatisierung genügt zum Verständnis der Hörer. In dem einen Beispiel, das Musik reichlicher verwendet, ist diese nur in den Intermedien angebracht, die die allegorischen Anspielungen und Prophetien ausmalen sollen. Hier kommt also durch die Intermedien der betrachtende Zug in die Rappresentazione. Früher hatte man, wie in den zahlreichen Beispielen in d'Anconas Sammlung zu sehen ist[1]), Gesang nur da angebracht, wo es die Situation erforderte oder beim Auftreten der dominica persona. Hierin hatten die älteren Verfasser ein einfaches Mittel zur Schilderung des Unterschiedes von Himmel und Erde, den wir später durch die Verschiedenheit der Instrumentation hervorgehoben finden. In dem zweiten Intermedium der zweiten Fassung bei Di Giovanni heißt es: cantono dodeci donne . . . al martirio un Madrigale. Der spirito sancto erscheint als Taube mit der begleitenden Musik von zwei Madrigalen. Im dritten Intermedium: una schiera d'angioli . . . cantorono al suono di quegli stromenti una canzone della santa . . . und sonando e cantando kehren sie zum Himmel zurück. Der Text dieser Kanzone ist:

1) D'Ancona, Sacre rappresentazioni. Firenze 1872.

Or ch'ai pregi e gli honor tutto risuona
Di Caterina il cielo
E con divoto zelo
Il basso mondo ancor lodi le dona . . .

Im sechsten Intermedium: poi 4 angioli scesero sopra una nube di argento cantando:

L'alma beata in cielo
E con trionfo accolta
E il bel terreno velo . . .

Die Gesänge sind teils ein-, teils mehrstimmig, werden bald madrigale, bald canzone genannt, und bald vom Chor, bald von Solisten gesungen, zum Teil mit voller instrumentaler Begleitung.

Als drittes Beispiel nenne ich die Bearbeitungen des Martyriums der h. Agnes, und zwar als provenzalisches Mistère aus dem 14. Jahrhundert [1]), als Reimoffizium aus dem 15. Jahrhundert [2]) und als Rappresentazione vom Jahre 1602 [3]). Über das Offizium haben wir eingehend berichtet. Eine Ähnlichkeit in den beiden älteren Behandlungen ist wohl mehr als Abhängigkeit von einer dritten Quelle, der Legende selbst, zu bezeichnen. Die musikalische Frage ist in den drei Fällen ganz verschieden gelöst. Im mistère werden nur einzelne Teile gesungen, der Konvention gemäß die Plancti — diese Bezeichnung scheint sich auf eine Form ähnlich dem Lamento zu beziehen — und Lobgesänge an seelisch hervorgehobenen Momenten, denselben, die in den Prosatexten zuerst poetisch geformt wurden. Außerdem singen die dominica persona und die angeli auf planci, benutzen mitunter dieselben Melodien hintereinander. Die Musik ist meist weltlichen Troubadourmelodien entnommen, daneben sind auch zwei Hymnen- und zwei Antiphonmelodien benützt, von denen eines: si quis cordis et oculi Phil. de Grève zum Verfasser hat [4]). Mit dem Offizium ließ sich keine musikalische Ähnlichkeit nachweisen. Ganz abweichend, vor allem in musikalischer Beziehung, ist die Rappresentazione, lediglich dramatische Darstellung mit volkstümlichen Erweiterungen. Gesang findet sich nur an zwei Stellen gefordert, bei dem heidnischen Gottesdienst der Vestalinnen heißt es „cantono questa stanza con un bel canto" und beim Tode der Heiligen „cantando questa Lauda". Im mistère nimmt der gesungene Teil etwa $^1/_7$, in der Rappresentazione etwa $^1/_{20}$ des Ganzen ein.

Das Ergebnis aus den Gegenüberstellungen der verschiedenen Bearbeitungen ist folgendes. Die Grundlage der Entwicklung bis zum Jahre 1200 bilden die Offizien, aus deren teilweisen Übersetzungen und freieren Bearbeitungen sich dann die geistlichen Spiele und die ersten Rappresentazionen herausbilden. Mit der Übertragung in die Volkssprachen dringen naturgemäß zugleich populäre und weltliche Elemente ein, auf musikalischem Gebiet Troubadourmelodien, Rondeaux, Lieder und in Italien Madrigale, Kanzonen und Lauden.

---

1) K. Bartsch, Sancta Agnes. Berlin 1869. E. Monaci, Il Mistero di S. Agnese Facsimile del Ms. Chigiano. H. Riemann, S. Agnes; im Jahrbuch Peters 1912. O. Sardou, Il mistère de S. Agnèse. 1877.

2) Freiburger städt. Archiv, Ms. IX. K. H. e. α 9.

3) Berliner Staatsbibl. Rappresentazione di S. Agnese. Firenze 1602.

4) Dreves, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Bd. 1, S. 299.

Es laufen nun zwei Entwicklungsreihen nebeneinander her, die ich aber nicht allzu sehr trennen möchte. Das Offizium bewahrt im großen seine Form und die lateinische Sprache, bildet die Prosa in Rhythmik um, verwendet lyrische betrachtende Strophen abwechselnd mit epischer Erzählung. Die Musik findet sich durchgängig verwendet, folgt der allgemeinen Entwicklung und wird von der Mehrstimmigkeit beeinflußt. Dieser Zweig ist die Grundlage des lateinischen Oratoriums Carissimi's und des italienischen eines Balducci, die daher nicht als zwei getrennte Kunstformen zu betrachten sind. Daß das italienische Oratorium um 1600 neben dem Offizium auch die zeitgenössischen Dichtformen einer Lauda u. a. benutzte, soll nicht geleugnet werden. Das berühmte Beispiel hierfür bietet die Rappresentazione di anima e di corpo, die die gleichnamige Lauda Manni's in sich aufnimmt.

Die andere Reihe zweigt von der ersten im 13. Jahrhundert ab und entwickelt sich von der ersten verschieden, ausgesprochen dramatisch, in den verschiedenen Nationalsprachen abgefaßt. Die Musik wird je später, desto mehr zu Gunsten des gesprochenen Dialogs zurückgedrängt, jedenfalls in Italien und Frankreich. Die Melodien werden jetzt zum Teil dem Volksliederschatz entnommen, die Lieder sind dann Umdichtungen weltlicher Texte. Beide Zweige behandeln die gleichen Stoffe, aber in verschiedener Fassung, die erstere ist nur oratorisch, die andere dramatisch. Die in ihnen enthaltenen Allegorien und Prophetien brauchten in den rein kirchlichen Offizien nicht weiter veranschaulicht zu werden, da die Hörerschaft, die Mönche wie die Brüderschaften, sie ohne dies zu deuten wußten. Anders in den für das Volk bestimmten Rappresentazionen, in denen man sie dem Publikum durch lebende Bilder vor die Augen führen mußte. In diesen Intermedien, die nunmehr wieder das betrachtende Element, den anderen Standpunkt in die Rappresentazione einführen, findet auch die musikalische Ausgestaltung zuerst wieder Eingang. Die Musik der Rappresentazionen der jeux und mistères folgt der allgemeinen Entwicklung, bringt um 1300 Troubadourmelodien und später Madrigale und Kanzonen. Sie tritt ein an Stellen erhöhten Affekts, besonders der Trauer als planctus und zur Charakterisierung der göttlichen Personen. Der Theorie von den durchweg, nun gar auf eine Melodie gesungenen Spielen oder Mysterien vermag ich nur für ganz kurze Spiele beizustimmen. Man denke nur an die Möglichkeit einer mehrtägigen Aufführung, deren Text immer einer Melodie von wenigen Takten folgte! Die knappen Notenbeispiele oder, wo diese nicht eingetragen worden sind, die wenigen Liniensysteme beweisen, daß in der Rappresentazione vor 1600 Musik nur nebensächlich angewandt wurde. Erst durch das Aufkommen der Monodie und deren Siegeszug tritt eine bedeutende Änderung ein. Und erst in Verbindung mit der Monodie können wir durchkomponierte Rappresentazionen anerkennen. Der Erfolg dieser Verbindung machte alle gegenteiligen Bestimmungen des Trientiner Konzils zunichte. Der Erfolg dieser Verbindung schuf eine neue Kunstform — das Oratorium — und diese Form zum ersten Male benutzt zu haben, ist der Ruhm Cavalieri's oder Manni's in seiner Rappresentazione di anima e di corpo. Da die Aufführung in einem Nerischen Betsaal in Rom stattfand, hat man diesem Heiligen irrtümlicherweise alle Verdienste zugeschrieben. Für mich liegt also der Beginn des Oratoriums in diesem Werk, das zuerst

die lebensfähige Verbindung von Monodie und Rappresentazione herstellte. Schaltet man jedoch dieses Werk, wie es Schering tut, als geistliche Oper aus, so scheint mir eine Entwicklungsgeschichte des Oratoriums unmöglich.

* *
*

Es ist nun noch unsere Aufgabe, die bisherige Theorie, die auf Alaleona's und Schering's Untersuchungen beruht, zu widerlegen, und zwar dadurch, daß wir den Widersprüchen nachgehen, die in ihren Schriften enthalten sind. Beide Forscher stellen die Behauptung auf, daß das Oratorium sich aus der Laude entwickelt habe. Ich will ihre Ausführungen vor allem unter drei Gesichtspunkten betrachten. 1. Was sagen Alaleona und Schering über die sonstigen Vorläufer des Oratoriums? Stimmt das z. T. mit unserer Hypothese zusammen? 2. Was verstehen sie unter dem Begriff „Laude", und welche Stellung weisen sie dieser Form in der Nerischen Praxis und schließlich im Oratorium zu? 3. Wie stellen sie sich zu dem persönlichen Verdienst Neri's?

Hören wir zuerst, was Alaleona über die erste Frage sagt[1]). Auf S. 4 spricht er von der Passion, als dem embryonalen Vorläufer des Oratoriums, dessen klassischen Typus Carissimi vertrete. Auf S. 7 heißt es, die laudi antichi (d. h. die franziskanische Laude) hätten sich nur bis um 1550 in den Betsälen gehalten, größere Bedeutung als „frühere" Vorfahren des Oratoriums hätten die Motetten; ferner, die Textpraxis sei aus der Passion übernommen. S. 9 schreibt Alaleona: der wichtigste Vorgänger des Oratoriums sei die Rappresentazione; S. 11 dagegen, die Stoffe des Oratoriums habe man nicht aus den sacre rappresentazioni genommen, sondern aus direkten Quellen. So benutzte man bis zum Ende des 17. Jahrhunderts die Bibel, die Lektionen der Heiligen- und Märtyreroffizien. S. 14 heißt es: daß die Rappresentazionen gesungen wurden, ist eine feststehende Tatsache; Alaleona vertritt sogar die Ansicht, daß durchgängig nur eine einzige Melodie benutzt wurde. Tatsächliche Quellen für diese Annahme werden allerdings nicht angeführt. S. 26 schreibt er, im Oratorium hätte man eine geistliche Umdichtung der Renaissance-Dispute zu sehen, Heiligenviten hätten die Stelle der platonischen Philosophie eingenommen. S. 115 schließlich sagt der Verfasser: das Oratorium sei entstanden aus der Verbindung von laude und sermone.

Fassen wir das Resultat dieser Stellen zusammen, so erkennt Alaleona als Vorläufer, wenn auch als frühe, die Passion und die Rappresentazione an, als Quellen ferner die Bibel, und die Lektionen der Heiligen- und Märtyreroffizien — also eine Auffassung, der wir vollkommen zustimmen können. Auf das Verhältnis von Laude und Motette möchte ich erst bei Besprechung des zweiten Punktes eingehen. Über die Musik der Rappresentazione bin ich anderer Ansicht, da ich annehme, daß die Rappresentazione vorwiegend gesprochen wurde. Alaleona führt hierfür auch keine Quelle an, sondern stellt nur die Vermutung auf. — An einen Zusammenhang des Oratoriums mit der Predigt vermag ich nicht zu glauben, wenn man nicht im besonderen die Predigten meint, bei denen

[1]) Studi su la storia dell'Oratorio musicale.

das Gesagte durch lebende Bilder erläutert wurde. Wenn Prosatext verwendet wurde, nahm man ihn wohl eher aus den Lektionen. Wenn in den Oratorien auch der Renaissanceeinfluß unverkennbar ist, halte ich die Heranziehung von platonischen Dialogen als Vorbild der Dialoglaude doch zuweit hergeholt. Da ich die Benutzung des sermone ablehne, halte ich natürlich auch die Verbindung von laude und sermone für nicht zutreffend.

Sehen wir nun, was Schering zu diesem Punkt sagt. Auch er gibt[1]) S. 5 die Verwandtschaft von Oratorium und Passion als z. T. berechtigt zu, nur vermißt er beim Oratorium die ältere Entwicklungsgeschichte, da er die Herleitung aus dem Offizium nicht kennt, und die Laude tatsächlich erst späteren Datums ist. Ferner wundert sich Schering, daß so vielerlei Gebilde als Vorfahren des Oratoriums angegeben würden. Nun halte ich es auch nicht für nötig, alle diese Hypothesen aufrecht zu erhalten; aber ebensowenig erachte ich es richtig, nur einen einzigen Stamm anzunehmen. Auch ist es ein Irrtum, zu glauben, daß auf literarhistorischem Gebiet eine ganz scharfe Trennung zwischen den einzelnen Gattungen, dramma liturgico, dramma sacro, devozione und rappresentazione u. a. gezogen würde; die Nebeneinanderstellung zweier verschiedener Bezeichnungen in ein und demselben Titel ist nur zu häufig zu finden. Ich halte es aus didaktischen Gründen für angebracht, wenigstens eine allgemeine Einteilung zu wahren, etwa in der Art, wie ich sie oben (S. 283/4) angegeben habe.

Wir kommen nunmehr zu einem wichtigen Punkt, an dem Schering die Trennung von oratorio latino und oratorio volgare als zwei wesensverschiedenen Gattungen vornimmt, „es legt den Gedanken nahe, daß beide auf eigene, wenn auch verwandte Wurzeln zurück gehen". Wir haben oben gezeigt, daß beide von ein und demselben Stamm abzuzweigen sind; das Oratorio latino steht der Liturgie nicht näher, als ein Werk wie Balducci's Trionfo. Meiner Ansicht nach ist diese Trennung für die Musikhistoriker unangebracht. Anders für einen Literarhistoriker, der den sprachlichen Eigenheiten nachgeht und daher auf die ersten Anfänge nationaler Einflüsse besonderen Wert legen muß. Nirgends fand ich aber bestätigt, daß eine sprachliche Wandlung auf unserem Gebiet mit einer musikalischen zusammenhängt. Der Übergang in die italienische Sprache ist im Oratorium überhaupt nicht fixierbar — es kommen bis ins 19. Jahrhundert lokale lateinische Zentren vor — und mit der Aufnahme der Monodie, dem für uns viel wichtigeren Moment, nicht identisch.

Im zweiten Kapitel seines Buches geht nun Schering dieser Trennung weiter nach und verfolgt die Entwicklung des oratorio latino. Er unterscheidet als Grundlage zwischen römischen Offizium und gallikanischer Messe; das ist vom liturgischen Gesichtspunkt aus unmöglich. Offizium und Messe sind an sich Gegensätze — Opfer- und Dankgottesdienst, aber man könnte immerhin römischen und gallikanischen Ritus trennen. Alle Behauptungen, die sich aus dieser Trennung ergeben, sind Hypothese. In Frankreich sind trotz der populären, gallikanischen Messe die ersten großen Aufführungen geistlicher Spiele zu nennen. Die Unterschiede der verschiedenen Riten sind auch mehr als Kriterien für einen

---

[1]) Geschichte des Oratoriums.

Liturgiker wichtig, als sonst wirklich einschneidend, da es sich meist nur um kleine Abweichungen handelt.

Zu S. 9 ist zu bemerken, daß ich bezüglich des musikalischen Grundstocks, nämlich Sequenzen und Plancti mit Schering übereinstimme, dagegen die Idee, man habe die Spiele auf eine einzige Melodie gesungen — Schering schwächt jedoch die Behauptung dahin ab „oder im frei hinströmenden Tonflusse" — für jedes größere Werk ablehne.

Die Einteilung in lateinisches und italienisches Oratorium verführt Schering auch zu folgendem Satz: „Daß dennoch das liturgische Drama dem gewaltigen Ansturm der Rappresentazione sacra in Italien nicht völlig erlag, dafür zeugt sein Aufleben am Anfange des 17. Jahrhunderts, just zu der Zeit, da jene ihre Triumphe ausgespielt hatte"; — als ob Rappresentazione und liturgisches Drama nicht neben einander bestanden hätten. Immer wieder machen sich die allzu starken Einflüsse des Literarhistorikers D'Ancona bemerkbar, als ob die musikalischen Unterschiede zwischen beiden Formen nicht viel wichtiger gewesen wären.

Auf S. 12 tauchen zum ersten Male die Oratoriendialoge auf — „so können wir die neue Gattung nennen". Es handelt sich hier also nicht um eine historische Bezeichnung, sondern um einen ursprünglich von Alaleona geprägten Begriff[1]). Ich erwähnte oben diese Gebilde als Abart der Rappresentazione und möchte bei dieser Einteilung bleiben. Wichtig scheint mir die Feststellung, daß es sich um einen literarischen Begriff handelt; es kommen lateinische und italienische Dialoge vor. In der Zeit der Chorpraxis bedeuten sie musikalisch dasselbe wie Wechselchöre; diese Dialoge mit den Anfängen des Dramas zu identifizieren, geht meiner Ansicht nach nicht an. Der Bericht Maugars' wird von Schering nicht richtig übersetzt. Die Sänger ahmten die Personen nach, die der Evangelist — nach Schering gleich Testo — „rapporte", d. h. nicht bezeichnete, sondern „überliefert". Warum soll sich diese Schilderung speziell auf Dialoge und nicht im allgemeinen auf Oratorien beziehen?[2]) Aus diesen Dialogstücken, verbunden mit versifizierter Predigt, seien dann Balducci's Libretti entstanden. Wir haben gezeigt, daß die Grundlage hier z. T. wenigstens auch das Offizium ist. In diesen Dialogen — Schering nimmt von italienischen Dialogen nur als Dialoglauden Kenntnis — sei nun das mittelalterliche liturgische Drama wiedergeboren; ja, hatte es denn nicht dauernd in allen möglichen Formen weitergelebt? Ist die Rappresentazione etwas wesentlich anderes? Nur das Oratorio volgare dürfe als Erfindung der Zeit gelten. Ich muß dieser Ansicht widersprechen; neu ist auch im italienischen Oratorium nur die musikalische Behandlung. Der Text ist ebensowenig neu, wie im lateinischen und benutzt neben dem Offizium die Rappresentazione und mit ihr andere zeitgenössische Madrigal- und Laudentexte. Aber auch Schering hatte vorhin selbst Balducci's Libretti auf andere Quellen zurückgeführt; kann das Oratorio volgare dann noch eine Erfindung sein?

---

[1]) D. Alaleona, a. a. O., S. 167.

[2]) Der Bericht bezieht sich außerdem auf die lateinischen Oratorienaufführungen in S. Marcello in Rom und stammt v. J. 1639, also liegt 40 Jahre nach der Rappresentazione di anima e di corpo.

Schering noch mehr als Alaleona verwickelt sich bei der Festlegung der Vorläufer des Oratoriums in Widersprüche; besonders dadurch, daß er sich an die sprachliche Einteilung von lateinischem und italienischem Oratorium hält, die ich für vollkommen unfruchtbar erachte. Ebenso scheint es mir unrichtig, immer gewisse formale Gattungen in bestimmte Zeitgrenzen zu setzen. Die einzelnen Formen haben sich nicht immer nacheinander abgelöst, sondern vielfach nebeneinander bestanden.

Wir kommen nunmehr zu dem wichtigsten Punkt: der Bedeutung, welche die Laude für das Oratorium gehabt hat. Nun muß vorerst festgestellt werden, daß es verschiedene Arten „Laudes" gibt. 1) ist Laudes die Bezeichnung für die Hore im Stundengebet, die auf die Matutin folgt, und in der die Psalmen 148, 149 und 150 gesungen werden. 2) ist Lauda seit dem 13. Jahrhundert der franziskanische Lobgesang, ein Gedicht in der Form des Sonnenhymnus des h. Franziskus. 3) ist Lauda in Umbrien eine lokale Bezeichnung für das, was man in Toskana Maggio und in Italia alta dramma sacro nannte[1]). 4) ist Laude seit der Mitte des 16. Jahrhunderts das italienische Wort für das geistliche Lied. Diese Ausdrücke sind ständig durcheinander geworfen worden. Alaleona's Arbeit ist streng auf d'Ancona's Theorie aufgebaut, die Kapitel behandeln nacheinander als Entwicklung: la laude lirica, la laude drammatica-narrativa, il dialogo, l'oratorio. Wer sich genauer über die Theorie orientieren will, lese die oftgenannten Werke von d'Ancona, Alaleona und Schering. Äußerlich nimmt sie also eine ähnliche Teilung vor, wie wir oben für die verschiedenen Behandlungsarten geistlicher Stoffe vorgeschlagen haben, nur mit dem Unterschied, daß wir keine zeitliche Schichtung im Auge hatten. Für d'Ancona mag diese Entwicklungsreihe noch einige Berechtigung haben, da er nur vom Standpunkt des Literarhistorikers aus urteilte. Wir wollen nun auf die einzelnen Thesen eingehen, die Alaleona aufstellt.

S. 7 heißt es: die älteren Lauden (d. h. die franziskanischen), also der literarische Begriff kann ausscheiden, da er wenig Bedeutung hat, weniger als die Motetten. Wozu verfolgt Alaleona aber dann die Entwicklung durch alle Stufen? S. 11 schreibt er „la sola forma amessa negli oratori era la laude" hier bedeutet laude den musikalischen Begriff geistliches Lied. Die Tatsache ist durch Chroniken beglaubigt, hat jedoch mit der Geschichte des Oratoriums nur sehr indirekt zu tun. Alaleona weist darauf hin, daß die ersten Laudensammlungen, wie z. B. die von Razzi auf „travestimenti di poesia del rinascimento" zurückgehen[2]). Ja, würden diese Lauden des 16. Jahrhunderts mit den franziskanischen in engster Beziehung stehen, und hätte man die letzteren wirklich gesungen, warum benutzte man dann im 16. Jahrhundert weltliche Texte und deren Kompositionen, anstatt daß man die alten geistlichen Weisen wenigstens als Melodien verwendete? Die neuen hatten allerdings eine Besonderheit, stark homophone und einfache Satzweise und können insofern als Vorbereiter der Monodie und als solche auch des Oratoriums gelten. Aber ebensogut könnte man die Frottole oder den Choral als Quelle bezeichnen.

---

[1]) E. Monaci, Uffici drammatici dei Disciplinati dell'Umbria; in: Riv. di Filolog Romanza. Bd. I. 1872, S. 249.

[2]) D. Alaleona, Le laudi spirituali italiane; in: Riv. mus. ital. XVI. 1909.

Da die um die Mitte des 16. Jahrhunderts erschienene Sammlung Razzi's nur lyrische Lauden enthält, die Entwicklung lyrische Laude — lyrisch-dramatische Dialog — Oratorium — jedoch eine zeitliche gewesen sein soll, so müßte sie sich in einem Zeitraum von etwa 30—40 Jahren vollzogen haben.

S. 81 spricht Alaleona nun von den Dialoglauden: „Tant' e vero, che il dialogo non influiva punto su la maniera di esecuzione e queste laudi erano cantate indifferamente come le altre strofa per strofa dalla intera massa dei cantori". Hat es denn solche antiphonierende, solche Doppel- oder Wechselchöre nicht schon lange gegeben? Die angeführten Beispiele beweisen höchstens eine etwas einfachere Satzweise, als in den doppelchörigen Motetten der Venetianer, Römer u. a. zu finden ist. Es sind „dialoghi soltanto di forma. . . senza alcun carattere drammatico e rappresentativo". Nun nimmt Alaleona allerdings für das Valliceller Oratorium eine andere bedeutungsvollere Art der Dialoglaude an, die sich dadurch, daß die einzelnen Strophen ein verschiedenes Versmaß haben, von den sonstigen unterscheiden; sollte das wirklich für die musikalische Entwicklung ausschlaggebend sein?

S. 115: Nach Art der Madrigalopern, die Alaleona gleich dramatischen Madrigalen setzt, vermutet er nun auch dramatische Lauden. Der Fehler besteht darin, daß die Betonung auf das Textliche gelegt wird. Auch wir haben von der Aufgabe gesprochen, nachzuforschen, ob es Motettenhistorien gibt; diese würden dann den Madrigalopern entsprechen, aber nicht dramatischen Lauden. Auch von motettischen Lauden zu reden, ist ein Widerspruch in sich. — S. 125 schließt der Verfasser die Ausführungen über die laude drammatica-narrativa mit folgenden Worten ab: „Se dal lato poetico la laude drammatica-narrativa segna un notevole progresso su la laude semplice in modo, che in essa si trovano gia in embrione tutti gli elementi dell' oratorio, per la parte musicale siamo piu in dietro". In diesem Satz haben wir wenigstens das Zugeständnis, daß für die musikalische Seite das ganze nichts zu bedeuten hat.

Sehen wir nun, was Schering über die halb dramatische Laude zu sagen weiß. Schering hat sich nicht so eng an d'Ancona angeschlossen, dafür aber unter Laude auch die Hora des Stundengebets mitgerechnet. Verfolgen wir seine Ausführungen! Auch er geht auf die franziskanische Laude zurück; er nimmt bezüglich des Inhalts vier Arten an; lyrisch sind die Heiligenlobpreisungen und die Lauden pro defunctis, dramatisch nur die Marien- und Passionslauden. Nun nennt Schering ein Gedicht schon dramatisch, wenn es direkte Rede verwendet, und das halte ich nicht für zulässig, denn in jedem Epos und vielen lyrischen Gedichten, auch in den Offizien kommt die direkte Anrede vor. Die ganze Hypothese der dramatischen Laude beruht auf dem Brauch, daß man in Umbrien nach Monaci, einem gewiß gültigen Gewährsmann, das dramma liturgico mit „laude" bezeichnete[1]). Dieser lokale Titel hat d'Ancona und zugleich Alaleona und Schering dazu verführt, ihre Theorie aufzustellen und Gedichte dramatisch zu nennen, die es keineswegs sind. Von einem

[1]) Vgl. Anm. S. 397. In den reichhaltigen Neuausgaben von Percopo, Gabotto ed Orsi (weitere Literatur vgl. Schering, a. a. O., S 20) finden sich auch kaum „sogenannte" dramatische Lauden, bei denen die Verteilung auf verschiedene Personen dazu fast ausschließlich vom Verfasser vorgenommen worden ist.

Drama verlangen wir, daß darin eine Handlung vor sich geht, das ist aber bei den sogenannten dramatischen Lauden, die nur Betrachtungen enthalten, nicht der Fall.

Die musikalische Entwicklung will Schering nur streifen; „das Absingen geschah nach echt volkstümlicher Art des Strophenliedes" — das trifft für die Laude des 16. Jahrhunderts zu — aber nicht für die franziskanische[1]). Schering erwähnt in diesem Zusammenhang die bei Salimbene zitierten Komponisten, Fra Vita, Heinrich von Pisa u. a.; diese haben im Motettenstil geschrieben[2]). Wir haben oben in dem Mistère der h. Agnes eine von den Melodien wiedergefunden (si quis cordis et oculi); diese Verwendung spricht für die Popularität der Kompositionen. Als Lauden kann man sie jedoch, schon wegen des lateinischen Textes, kaum bezeichnen, aber sie fallen auch nicht unter den musikalischen Begriff der Laude.

Schering wendet sich dann den dramatisch-narrativen- und Dialoglauden zu. Textlich liegt hier tatsächlich, wie wir oben gesehen, ein Zusammenhang vor, wenn auch kein entscheidender. Schering fährt dann fort: „aus der Lauda entkeimte um 1300 ein wirkliches Bühnendrama, die Devozione, die in Italien die Stelle des lateinischen Dramas Galliens vertrat und alsbald in die . . . Rappresentazione sacra aufging." Die durchaus epischen Beispiele, die Schering dann anführt, sind keineswegs überzeugend. Die Devozione, die um 1300 aus der Laude entstanden sein soll, ist noch kein festgelegter Begriff. Ich denke sie mir nicht als Bühnendrama, sondern als eine Gebetsfeierlichkeit vor einem gemalten oder lebenden Bilde, das die „devoti", die Gläubigen, zur Andacht veranlaßte[3]). Hierher möchte ich die Schilderung der Privatandacht zählen, die Schering (S. 25) nach Sansovino aus dem Jahre 1546 zitiert, eine Feier der Laudesen in Florenz, bei der die Handwerker vor einem Bilde der Madonna Lauden oder Balladen singen.

Für den Vortrag der Devozionen und der Dialoglauden greift Schering auf das strophische Absingen der lyrischen Form, die hier bereits für ihn als Tatsache feststeht, zurück. Ferner meint er, die Devozione sei in die Rappresentazione aufgegangen, die das liturgische Drama Galliens in Italien vertrete. Aus meinen Ausführungen geht mein völlig abweichender Standpunkt hervor, denn erstens besteht für mich ein wesentlicher Unterschied zwischen der vorwiegend gesprochenen Rappresentazione und dem gesungenen, auch in Italien vorkommenden (vgl. Monaci) dramma liturgico. Zweitens führt Schering ein Beispiel für die Devozione aus dem Jahre 1546 an, einem Zeitpunkt, zu dem die Rappresentazione schon längst vorhanden war. Ich halte daher ein zeitliches Nacheinander der Formen für undurchführbar.

---

[1]) Ich habe bei keiner der Lauden die Bezeichnung cantat oder ähnliches oder Noten gefunden.

[2]) Mon. Germ. S. S. Bd. XXXII: Chronica Salimbene ed. Holder-Egger, S. 181 ff. Danach ist Heinr. von Pisa der Komponist der Melodie, und nach U. Chevalier: Repertorium hymnologium der Text von Phil. de Grève. (Nr. 16799); vgl. auch Dreves: Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Bd. I, S. 299.

[3]) Die Ähnlichkeit der sogenannten dramatischen Lauden mit der Devozione hat Percopo wenigstens in dem Titel seiner Arbeit: Laudi e Devozioni anerkannt.

Auf S. 24 findet sich nun die Stelle, an der Schering von der Laude in der Bedeutung des Stundengebets spricht; das sind die „laudes", die Tagzeit, die der Matutin folgt, die seit den frühsten Zeiten im Gottesdienst und seit den Franziskanern in das Brevier Aufnahme gefunden hatte. Sie besteht aus Antiphonen, Responsorien, Versikeln und Psalmen in lateinischer Sprache, vertritt daher nicht die lateinischen Hymnen, sondern verbindet sich mit ihnen zu der Hore. Die weiter zitierten Stellen der Rituale aus Perugia und S. Stefano (1327) beziehen sich dann auf die franziskanische Laude. Bei der zweiten Rubrik zur Matutin aus Carmagnola aus dem 15. Jahrhundert muß offen bleiben, ob es sich auf die Hore bezieht, — was mir am wahrscheinlichsten scheint.

S. 33 gibt Schering zu, daß die volkstümliche Laude — d. h. die Form des 16. Jahrhunderts — von der weltlichen Canzone in ihrer musikalischen Struktur nicht zu unterscheiden, ja sogar auch textlich vom weltlichen Volkslied abhängig sei; nur die Dialoglauden sollen aus der Zeit der Franziskaner übernommen sein. Dann müßte die Entwicklung allerdings sprunghaft gewesen sein, zuerst die Dialoglauden der Franziskaner, dann die lyrischen Lauden im 16. Jahrhundert, textlich und musikalisch vom weltlichen Liede abhängig, und dann kommen wir wieder zurück zu Oratoriendialogen; diese Facta ergeben unmöglich eine fortlaufende Entwicklung.

Schering's Ausführungen kranken an dem vieldeutigen Begriff der Laude. Es ist wohl unnötig, nach diesen ins Einzelne gehenden Bemerkungen noch einmal auf die verschiedenen Verwechslungen einzugehen, die Schering durch die gleichgültige Benutzung des Wortes Laude begeht. Um es nochmals zusammenzufassen: „Laude" ist:

1. Hora nach der Matutin, als solche lateinisch, einstimmig und unbegleitet.
2. das franziskanische Loblied, gesprochener italienischer, strophischer Text nach der Form des Sonnenhymnus.
3. die umbrische Bezeichnung für dramma liturgico, für diese Gattung übernommen von der populären Devozione der Disciplinati.
4. das geistliche Lied Italiens im 16. Jahrhundert, ähnlich der Canzone nur mit betont homophoner Setzweise.

Hiervon hat die erste Art überhaupt nichts mit dem Oratorium zu tun, die zweite Gattung in ihrer Fortbildung als contrasto — und die dritte sind mit der Rappresentazione, dem einen Hauptvorläufer des Oratoriums, wesensverwandt; die vierte Art, die einzige, die musikalisch in Betracht kommt, hat nur insofern Bedeutung, als sie homophone Setzweise betont, und so auch als einer der vielen Wegebereiter der Monodie genannt werden kann.

Wir kommen nun zum dritten Punkt, der Frage nach der persönlichen Bedeutung Neri's und seiner Kongregation für das Oratorium. Hier ist die Arbeit Alaleona's besonders bedeutend durch die Veröffentlichung zahlreicher handschriftlicher Berichte über die dortige Praxis. Wichtig scheinen mir vor allem die Kapitel 1 und 3 aus den Konstitutionen des Filippo Neri: „De Oratorio et Orationi. Nr. 3. Dominicis quidem aliisque diebus festis in quibus nullus est usus eius modi supplicii, litaniis expletis . . . sermo familiaris additur concentusque musicus" . . . Nr. 4 . . „concentusque sacer intervenit ad animos recreandos." Cap. 3. De salutari familiarum sermonum usu. Nr. 3. „Expletis sermonibus semper fit concentus musicus . . . ai sermoni si alter-

nava il canto spirituale." Die Musik nimmt also nur einen bescheidenen Platz in den Exerzitien ein; trotzdem war die Wirkung der populär gesetzten Lauden ein Anziehungsmittel der Feierlichkeiten, wie aus dem Bericht des h. Filippo Neri an den Papst hervorgeht. „La pratica a mostrato, che inserendosi tragli esercitii gravi la piacevolezza della musica spirituale e la semplicità de' putti si tira molto più popolo di ogni sorte." Was Neri mit den putti meint, ist mir nicht ganz selbstverständlich; sollte hier ein erster Versuch vorliegen, anstelle von Kastraten Kinderstimmen zu verwenden, oder ist hier nicht der Gesang, sondern die Kinderpredigt gemeint?

Ferner berichtet Alaleona nach Aringhi's Handschrift über die Leben der ersten musikalischen Schüler Neri's [1]). Von d'Ancina ist nichts weiter zu sagen, als daß er mehrstimmige Lauden geschrieben hat — also keine wesentliche Neuerung. Eine einschneidende Änderung scheint tatsächlich erst unter Manni eingetreten zu sein. Aus seiner Vita zitiert Alaleona: „Anche esso introdusse di far tall'hora rappresentare da giovanetti nell' Oratorio alcuna divota attione . . . s'adopro che si facesse alcun dialogo spirituale da giovanetti musici in stile recitativo, componendo egli stesso a questo efetto le parole . . ne qui e da tralasciare, che fragli altri componenti spirituali, che fece esso . . . fu quello detto il dialogo dell' Anima e Corpo." Es scheint mir wichtig, zu betonen, daß alle weiteren musikalischen Nachrichten erst späteren Datums sind, so die Vita des Francesco Soto, eines spanischen Sängers und Komponisten aus der päpstlichen Kapelle, der dann in die Kongregation der Filippiner eintrat. Auch wird von ihm berichtet, daß er nach der Predigt „alcuna laude spirituale" sang, die Neri für ihn von Animuccia komponieren ließ. Er soll nach Alaleona auch einen Teil der Lauden, die er in 5 Büchern sammelte, selbst komponiert haben. „Am Nachmittag hatten Kinder Lieder von ihm gesungen." (Lieder-Lauden.)

Sehr wichtig ist dann die Vita des Dorisio Isorelli, eines Violaspielers und Sängers vom Hof der Medici, der die erste „Rappresentazione in scena cogl'habiti" verfaßt haben soll. „Fu questa rappresentazione la prima . . . fatta a Roma in stile recitativo e di indi . . . comincio con universale applauso negli oratori a frequentarsi il detto stile." Nachweislich von ihm sind uns erhalten nur Fragmente von Lamentationen, die in einem Manuskript mit Werken von Cavalieri stehen.

Dann ist noch kurz Francesco Martini zu erwähnen, der Messen, Vespern und für die „oratorij . . . litanie, la Salve et altre divoti canzoni" komponiert hat.

Das sind die musikalischen Tatsachen, die Alaleona für wichtig genug hält, um sie aus den Viten mitzuteilen. Aus den Lebensbeschreibungen der Brüder heben sich Manni und Isorelli heraus, jenes Künstlerpaar, dem Alaleona auf Grund überzeugender Dokumente die Rappresentazione di anima e di corpo zuweist [2]) und die auch hier in Verbindung mit diesem Werke genannt werden. Alle übrigen Nachrichten sprechen nur von Laudenkompositionen, die mitunter Dialoglauden gewesen sein mögen, wie wir sie in der Rappresentazione verwendet

---

[1]) D. Alaleona, a. a. O., Kap. IV, S. 48 ff.
[2]) Einleitung zum Neudruck der Rappresentazione (F. Mantica), Rom 1912.

finden. Der Orden der Philippiner hat sich weit verbreitet, bis nach Indien; doch haben die Niederlassungen, außer in Italien, keine Blüte des Oratoriums gezeitigt[1]).

Auch Schering kann sich in der Einleitung seines Buches nicht der Ansicht verschließen, daß über die „vermeintlichen Erstlinge des Oratoriums zur Nerischen Zeit . . . mit sichtlicher Verlegenheit nichts anderes vorgebracht werden kann, als daß einfache Lauden ihren Mittelpunkt ausmachten." Mit Recht benutzt Schering als eine Hauptquelle die Vorrede zu Anerio's „Teatro Armonico"; nur muß auch hierbei betont werden, daß sie im Jahre 1619, also beinahe 20 Jahre nach der „Rappresentazione" geschrieben worden ist. Die anderen Quellen sind der Brief della Valle's an Doni vom Jahre 1640 und die Lebensbeschreibung des Filippo Neri von Giov. Forti (Spagna) vom Jahre 1678. Die Nachrichten aus solchen Viten sind stets mit Vorsicht zu benutzen, weil in dem Bestreben, den Helden möglichst zu würdigen, ihm oft zu viele Verdienste angedichtet werden. Aber selbst Forti berichtet nur, daß man geistliche Lieder gesungen habe und daß die Predigten „tramezzati con la musica" gewesen seien. Von den frühen Laudensammlungen der Kongregation vor 1600 weiß Schering auch nur zu berichten, daß die Dialoglauden darin an Zahl spärlich gewesen seien. Aus dem 2. Buch Laudi spirituali von 1563 bringt der Verfasser ein Beispiel eines Weihnachtsdialoges, in dem Frage und Antwort abwechselnd mit Responsorio und Versiculo bezeichnet sind, immerhin eine Bestätigung für das Nachwirken der Offiziumsgebräuche in der Nerischen Praxis. Schering gibt auch zu, daß man von dramatischen Aufführungen in den Exerzitien der Kongregation nicht sprechen könne, die musikalische Entwicklung zum Oratorium falle in die Zeit nach Neri. „Wohl aber gehört die Erweiterung der lyrischen Strophenlauda zur größeren motettischen Lauda" zu Neri's Verdiensten. Was Schering hierunter verstehen will, ist mir völlig unklar; die Entwicklung mußte doch von der motettischen zur monodischen Laude verlaufen. Die Motettenschreibart ist aber keine Erfindung des 17., sondern des 13. Jahrhunderts. Bis zu Manni-Isorelli wurden ja selbst die sog. Dialoglauden nach dem Zeugnis Alaleona's und Schering's strophisch gesungen. (!) Dieser musikalische Fortschritt sei durch Animuccia's Vorwort zu den Lauden von 1570 belegt, die im homophonen Motettenstil geschrieben seien, das heißt doch wohl nichts weiter, als die langsame Umwandlung vom kontrapunktischen zum homophonen Stil. Die Kopplung von zwei Lauden und die daraus sich entwickelnde Zweiteilung des Oratoriums ist auch von Schering nur als Hypothese vorgebracht. Gegen wenige Beispiele, wie den zweiteiligen, doppelchörigen Dialog Animuccia's della Natività stehen ganze Bände nur einteiliger Lauden. Schering sieht sich daher auch gezwungen, schließlich zu konstatieren: „Neri hinterläßt der Kongregation eine feste Norm für Betübungen und eine reiche Sammlung von alten und neuen Laudengesängen . . . die Fortbildung des Laudengesanges zu einer neuen Kunstgattung, dem Oratorium . . gehört nicht mehr ihm, sondern einer jüngeren Zeit an." Aber, wenn dem so ist, so stimmt doch das ganz mit unserer Theorie zusammen, daß eine tatsächliche Neuerung erst seit der berühmten „Rappresentazione" zu datieren ist. Dieses Werk ist ja auch der erste Beleg

[1]) Alaleona, a. a. O., S. 47.

für die Herübernahme der Dialoglaude in eine größere Form. Warum fällt aber gerade die Aufführung dieser „Rappresentazione" nach Alaleona und Schering ganz aus dem Rahmen und zählt überhaupt zu einer ganz anderen Gattung, der geistlichen Oper? Diese soll ihre Hauptpflegestätte in Florenz gehabt haben, im Gegensatz zur römischen Laude. Vorher hat aber doch Schering behauptet, daß gerade in Florenz der Hauptort des Laudengesanges gewesen sei.

Trotz wertvoller Einzelheiten bleiben nun Schering's Ausführungen in Widersprüchen hängen. Er zitiert Doni und Spagna, und die Zitate sind für mich nur weitere Belege für die Anerkennung des rezitativen Stils, haben jedoch weniger Wert als die zeitgenössischen programmenthaltenden Schriftstücke, wie etwa die Einleitung zum „Teatro Armonico". Dieses Werk ist deshalb so wichtig, weil es zum ersten Mal nach dem Vorbild der Rappresentazione versucht, rezitativen- und Chorstil zu verbinden, um einen kirchlichen Stoff zu vertonen. Als Beispiel folge auch der bei Schering angeführte Dialog Giosesso-, dessen Einteilung folgende ist:

1.	Strophe Text (v. Schering testo genannt)		Chor
2.	„	Josephs Traum	Sopran
3.	„	Die Brüder	Terzett
4.	„	Josephs 2. Traum	Sopran
5.	„	Die Brüder	Terzett
6.	„	Text und Worte des Vaters	Baßsolo
7/8.	„	Aufforderung zur Anbetung	Chor

Wir sehen also irreale und realistische Elemente dicht nebeneinander. „In einem der nicht Dialog benannten Stücke des „Teatro" tritt sogar der Fall ein, daß erzählende und dialogisierende Elemente ununterschieden vom Chore vorgetragen werden. Diese Inkonsequenz war für die Zeit vor zehn Jahren, in der man den Stil der Gotik und des Barock ebenfalls ablehnte, unerträglich, ja unreif. Man hielt diese Kompositionen daher für Ergebnisse des Übergangsstiles; sie sind aber schon Werke, die alle Stilemente des eigentlichen Oratoriums enthalten, nur in kleinerem Format. Schering hat sich ganz auf den Standpunkt Spagna's, d. h. der dritten Generation nach Neri gestellt, die alle unrealistischen Elemente verurteilte. Überhaupt scheint mir die kulturelle Einstellung Schering's und auch Alaleona's eine unrichtige. Beide sprechen das Oratorium als ein Werk der Askese, der Gegenreform an; verwandt mit dem strengen Geist der Jesuiten. Nun ist die Kunst der Societas Jesu durchaus nicht streng; es gibt kaum eine lebensstrotzendere, frohere und prunkvollere als die der Barockkirchen der Jesuiten. Und, selbst wenn die Absichten eines Filippo Neri asketische waren, im Leben brauchte gerade die Gegenreformation wertvolle und wirkende Propagandamittel; die hat jedoch die Kirche nie in der kunstfeindlichen Askese, sondern meist in der Kunst gefunden. Auch in den Werken selbst von Askese zu sprechen, von der erhöhten Forderung an die Phantasievorstellung der Hörer, entspricht wohl kaum den Tatsachen. Die „Rappresentazione" wurde mit Kostümen in einer Kirche aufgeführt, ohne daß der Klerus daran Anstoß nahm, der bis dahin überhaupt jedes Theater prinzipiell verurteilt hatte; dann kamen die Renaissance und die Renaissance-Päpste; besonders in Italien dachte man nun

freier. Immer wieder erwächst diese falsche Anschauung aus der Annahme, ein Oratorium sei ein Drama ohne szenische Darstellung. Der Oratoriumtext ist jedoch an sich etwas anderes als ein Drama, als eine Handlung. Von einer Reihe tatsächlich dramatischer Oratorien abgesehen, die wir als Ausnahmen erwähnen, erinnert das Oratorium ebenfalls an das antike Drama insofern, als in ihm die zwei Faktoren der Szene und des Chors das Prinzip des wechselnden Standpunktes bieten. Der Unterschied liegt nur darin, daß eine Handlung im Oratorium überhaupt nicht erforderlich ist. An die Phantasievorstellung der Hörer wurden jetzt weniger Anforderungen gestellt als im früheren katholischen Gottesdienst. Wie aber früher bei der Berührung mit der Öffentlichkeit als Propagandamittel die figürliche Darstellung durch die Geistlichen im liturgischen Drama erfolgt war, so jetzt szenische Vorführung und musikdramatische Mittel beim Übergang von internen Klosteraufführungen zu öffentlichen künstlerischen Darbietungen. Mit musikdramatischen Mitteln meine ich die Möglichkeit, durch rein musikalische Mittel bildliche Vorstellungen im Hörer zu erwecken, und das ist das Neue des monodischen Stils, jedenfalls für die damalige Generation. Was man früher durch die Teilung der Chöre und ihre verschiedene Aufstellung, durch Wechsel von Chor und Solo erreicht hatte, wurde hier durch harmonischem und rhythmischem Wechsel vors innere Auge gebracht. (Man denke an Beispiele wie in Händel's „Josua": „ein Wasserwall stand auf" oder an Haydn's „Schöpfung": „es werde Licht".) Dieser Stil war aber keineswegs asketischer als der vorhergehende und wurde auch wegen seiner sinnlichen Wirkungen zuerst von der Kirche abgelehnt.

Fassen wir nun noch einmal das Ergebnis unserer Untersuchungen zusammen. Unbeschadet des Wertes der beiden Bücher von Alaleona und Schering, haben wir es für unsere Pflicht gehalten, den Irrtümern und Widersprüchen beider Forscher im einzelnen nachzugehen. Wir haben festgestellt, daß sich beide zu eng an d'Ancona anschließen, daher zwar den Wert der Rappresentazione und der Passion als Anfänge des Oratoriums erwähnen, ihn aber zugunsten der Laude am liebsten ignorieren möchten.

Wir müssen ferner feststellen, daß der vielfältige Ausdruck „laude" zu den größten Verwirrungen Anlaß gegeben hat. „Laude" bedeutet in den verschiedenen Perioden und Gegenden etwas durchaus verschiedenes. Der Versuch, trotzdem eine Entwicklungsreihe aufzustellen, mußte zu Widersprüchen führen. Tatsächlich ist die Bedeutung der Laude für das Oratorium textlich wie musikalisch minimal. Die Laude ist neben den bedeutenderen Offizien und Rappresentazionen nur ein formbildendes Element unter anderen.

Die Bedeutung der Nerischen Kongregation beruht auf dem Künstlerpaar Manni und Isorelli und der Aufführung der „Rappresentazione di anima e di corpo". Nur durch sie kam das Oratorium in den Wirkungskreis der Monodie, wurde dadurch erst zum Oratorium, zu jenem wichtigen Propagandamittel der Kirche. Äußerlich kann man diese Bewegung zwar zur Gegenreformation zählen, künstlerisch jedoch stellt sie eine durchaus kunstbejahende Gattung dar. Es ist eine Parallelbewegung mit der Oper, in der versucht werden soll, die neuerworbene Renaissance- und Barockkultur in den Dienst der Kirche zu stellen.

Dante im Madrigal

Von

Alfred Einstein, München

Dante ist in der Gunst der Komponisten des 16. Jahrhunderts dem späteren und kleineren Dichter und Antipoden, Francesco Petrarca, völlig unterlegen. Ja nicht nur unterlegen: er kommt gegen diesen Rivalen überhaupt nicht in Betracht. Der große realistische Mystiker und mystische Realist widersteht dem Geist des Jahrhunderts und seinem Formalismus und Konventionalismus. Die unzerstörbare und unheimliche Anziehungskraft der Göttlichen Komödie fesselt auch im 16. Jahrhundert immer noch und immer wieder die Geister. Ein äußerliches Zeichen dieser Kraft ist die Tatsache, daß die Divina Commedia, seit dem ersten Druck von 1472, es doch wenigstens zu dem sechsten Teil all der Ausgaben gebracht hat, die der Canzoniere des gefeierten Lieblingsdichters der Zeit erlebte. Man mag Dantes literarisches Schicksal innerhalb einer ihm nicht gemäßen geistigen Strömung etwa dem Schicksal Bach's in den Zeiten der galanten Musik vergleichen; durch allen Wechsel literarischer Modeströmungen hält ihn ein seltsamer Respekt der Masse und vielleicht das Verständnis einzelner Unzeitgemäßer lebendig, bis seine Zeit sich wieder erfüllt.

Für den Musiker ist Dante, soweit wir es feststellen können, bis in das letzte Drittel des Jahrhunderts hinein so gut wie tot. Die Frottola erinnert sich seiner mit ein paar frechen parodistischen Wendungen ihrer leichtgefügten Texte; das junge Madrigal greift wohl dann und wann zu den Terzinen der Trionfi Petrarca's, geht aber sowohl am Canzoniere Dante's wie an der Göttlichen Komödie scheu vorüber. Diese Vernachlässigung hat einen ihrer Gründe sicherlich in der literarischen Einstellung des frühen Madrigals, in der Dictatur Pietro Bembo's, der sich die Verdelot und Arcadelt beugten. Man kennt das Urteil, das der literarische Kardinal, stilistische Papst und arbiter elegantiarum über den großen Florentiner in seinen „Prose della volgar lingua" (1525) gefällt hat: Dante sei ein grande e magnifico poeta, der seine Vorgänger weit hinter sich gelassen habe; aber das einzige Muster der Zeit könne nur Petrarca sein, der eben alle jene voci rozze e disonorate, deren Dante in seinem Drang auszudrücken, was „gehörig" doch nicht gesagt werden könne, sich schuldig gemacht habe, vermeide.

Es ist wunderlich, daß das Madrigal sich die tausend Stellen der Divina Commedia hat entgehen lassen, für deren Komposition heute noch das Organ des mehrstimmigen A cappella-Gesanges das vorherbestimmte, adäquate Ausdrucksmittel wäre: die Schilderung Fortunas (Inferno C. 7); der wundersame Anfang von Canto 8 des Purgatorio:

Era già l'ora che volge il disio
Ai naviganti . . .;

das Vaterunser (Purg. 11); die Schilderung des irdischen Paradieses (Purg. 28); die mächtigen Sentenzen und Apostrophen usw. Es ist ebenso wunderlich, was von Dante im Madrigal komponiert worden ist.

Ich bringe nicht mehr zusammen als neun oder zehn Stücke. Den Reigen eröffnet 1562 Gio. Battista Montanaro, der Lehrer Francesco Soriano's, wohl ein Römer, der in einer dreistimmigen Komposition die ersten Verse der Göttlichen Komödie komponiert hat. Dann folgt eine Reihe von sechs Musikern, die sämtlich ein und derselbe Text gereizt hat: jener, da Dante an der Hand seines Führers Vergil die Pforte zur Hölle durchschreitet (Inf. 3, 22):

„Da hob Gestöhn und Weh und Heulen an
Rings durch die sternenlose Luft zu hallen,
Daß anfangs ich zu weinen drob begann.
Verschiedne Sprachen, grauenhaftes Lallen,
Worte des Schmerzes und des Zornes Schmähn,
Gekreisch und Ächzen und der Hände Schallen. . ."
(Gildemeister.)

Es sind der Ferrarese Luzzasco Luzzaschi (1576), der Paduaner Giulio Renaldi (1576), Giovanni Battista Mosto aus Udine (1578), Domenico Micheli aus Bologna (1581), Francesco Soriano (1581), der Sizilianer (aber lange in Bergamo tätige) Pietro Vinci (1584): — mit Ausnahme Sorianos, der von Montanaro auf Dante hingewiesen sein mag, lauter Musiker des oberitalienischen Kreises, alle wohl in der Gefolgschaft des bedeutendsten, Luzzaschi's, alle Komponisten Dante's nicht um Dante's willen, sondern weil der Dichter ihnen die willkommene textliche Unterlage für musikalische Wagnisse, für Ausdrucksexperimente chromatischer, harmonischer Art bot. Es ist ganz bezeichnend, daß keiner mehr komponiert hat als die oben angeführten zwei Terzinen, daß also zu dem Subjekt der zweiten Terzine einfach das Praedikat („facevano un tumulto . . .") fehlt: es kam eben nur auf die Anhäufung ausdrucksvollster Laut- und Phantasiebilder an, um die entsprechende Musik daran zu hängen. Wir werden weiter unten auf diese Musik zu reden kommen. 1586 hat Ludovico Balbi, Kapellmeister am Santo in Padua, merkwürdiger Weise der Stelle Inf. V. 4 eine sechsstimmige Komposition gewidmet:

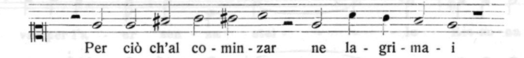
„Gräßlich sitzt Minos da, die Zähne bleckend,
Prüft jede Schuld am Eingang, richtet, schickt,
Mit Ringen seines Schweifs den Leib bedeckend.
Wann nämlich ihn die arme Seel' erblickt,
So treibt es sie, daß sie ihm alles künde,
Und weil er weiß, was sich für jede schickt,
Schlingt dieser Kenner jeder Menschensünde
Um seinen Leib den Schweif so viele Mal,
So viele Grad' er meint der finstren Gründe. . ."

eine merkwürdige Komposition von ziemlich neutraler Haltung, ohne Neigung zur „Malerei", zu chromatischen Extravaganzen, ganz auf Klangfarbe gestellt: drei Sopranen stehen drei tiefe Bässe gegenüber. Nicht umsonst hat Balbi,

der auch sonst sonderbare und schrullenhafte Musik gemacht hat, das Werk, das dieses Madrigal enthält, Capricci betitelt. Den Beschluß macht Luca Marenzio, der das letzte Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (1599) mit einer der Canzoni pietrose Dante's eröffnet. Es ist die einzige Komposition nach dem Canzoniere Dante's; Marenzio's Größe zeigt sich darin, daß bei allen Kühnheiten, zu denen der Text ihm Anlaß gegeben hat, der Text im Ganzen eben doch nicht bloßer Anlaß geblieben ist. Marenzio ist mit diesem zweiteiligen Stück der einzige legitime Komponist Dante's im 16. Jahrhundert; der einzige und der letzte. Wir hätten ihm noch Claudio Merulo anzureihen, der, wenn Torchi (Arte mus. in Italia I 380, wo das Stück abgedruckt ist) recht hätte, angeblich das Gebet des heiligen Bernhard (Parad. 33, 1) komponiert hat: in Wahrheit ist Merulo's Madrigal eine Ottava, die nur ihren ersten Vers aus der Divina Commedia entlehnt und im übrigen mit Dante nichts zu tun hat.

Bekannt ist und sei der Vollständigkeit halber angeführt, daß Dante an den Anfängen der Monodie steht: wie Pietro de' Bardi an G. B. Doni berichtet, hat Vincenzo Galilei den „lamento", d. h. die Erzählung Ugolinos (Inf. 33) für Tenorstimme und ein „corpo di viole esattamente suonate" komponiert. Erhalten ist sie nicht und Nachahmung hat Galilei's Vorgang nicht gefunden; es bedarf für den Kenner keines Wortes, daß sich in der ganzen monodischen Literatur kein Vers Dante's findet.

Das ist, wenn meine Kenntnis ausreicht, alles. Fruchtbar wird die Untersuchung freilich erst, wenn man die einzelnen Kompositionen zu analysieren versucht: statt aller mühseligen und schließlich doch unanschaulichen Beschreibung erlaube man mir, drei der Kompositionen: Luzzaschi's und Micheli's „Quivi sospiri" und Marenzio's Canzon zum Abdruck zu bringen: um Raum zu sparen, habe ich die Partitur auf drei Systeme zusammengezogen. Man wird sich an Luzzaschi und Micheli überzeugen, daß die Wahl der Verse Dante's nur Vorwand ist: weil der Komponist die Mittel zum Einzelausdruck der furchtbaren Worte zu besitzen glaubt, hat er den Text gewählt. Er besitzt sie nicht. Die einzige Stelle, die einem subjektiven Ausdruck gilt: „per ch'io al cominciar ne lagrimai" ist bei allen Kompositionen geglückt; fast allen gemeinsam ist hier die Chromatik, z. B. etwa noch bei Vinci (von dem mir nur zwei Stimmbücher zur Verfügung stehen):



Wo es aber auf die Versinnlichung des Vorgangs, des Objektiven ankommt, versagt das Madrigal vollständig. Luzzaschi beginnt wunderschön, zart, das „Seufzen", die „Tränen" sind mit aller erdenklichen Feinheit und Erlesenheit gemalt; aber dieser Anfang wie alle folgenden Einzelheiten sind nicht nur von jener furchtbaren Vorstellung Dante's weit entfernt, sie haben gar nichts mit ihr zu tun. Bei den „diverse lingue" bedient sich Luzzaschi wieder jenes Symbolismus, jener Uneigentlichkeit, deren auffälligstes Extrem die sonderbare

„Augenmusik“ des Madrigals ist[1]). Micheli hat, durch unruhigere Bewegung, eine stärkere Impression für den Beginn; im übrigen huldigt seine Komposition demselben Prinzip, ist aber durchweg schwächer als die Luzzaschi's. Was bleibt, sind einige der vielen Beispiele für die Lust der Zeit an chromatischen, harmonischen Wagnissen: das Des-dur Luzzaschi's, das B-dur in der E-moll Region bei Micheli kann sich in der Tat sehen und hören lassen.

Marenzio ist kühner als all diese Dantekomponisten, und doch ist es ihm mehr als ihnen allen um Dante selbst zu tun. Auch er hat die Komposition von Dante's Canzonenstrophe durch ein paar kleinliche und barocke Züge entstellt: er war zu sehr Virtuose, um sich den „Pfeil“, um sich das „Brechen“ entgehen zu lassen. Im Ganzen ist seine Musik aber von einer Innerlichkeit, seine Mittel bei aller Meidung von Chromatismen und Akzidentien, in deren Häufung kleinere seiner Zeitgenossen ihre Stärke suchen, von einer Eigenheit und Verwegenheit, die der Dichtung nicht gemäßer sein könnten. Man wird nicht viele Kompositionen der Zeit finden, in denen der Gebrauch der Querständigkeit, der Stimmenreibung, harmonischer Freiheiten (etwa des frei eintretenden Quartsextakkords zu Beginn des zweiten Teils) persönlicher und begründeter wäre. Mit dieser Musik hat auch das Madrigal seine Schuld an Dante abgetragen.
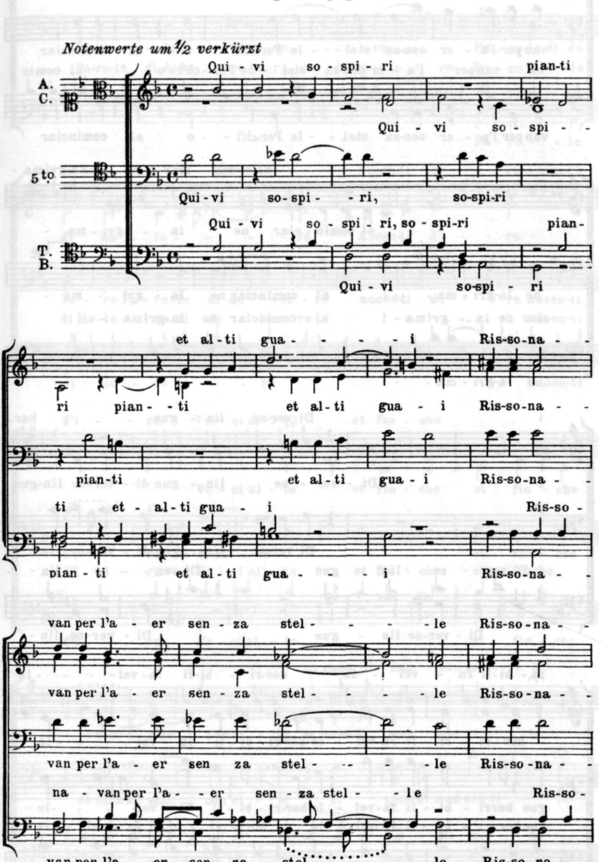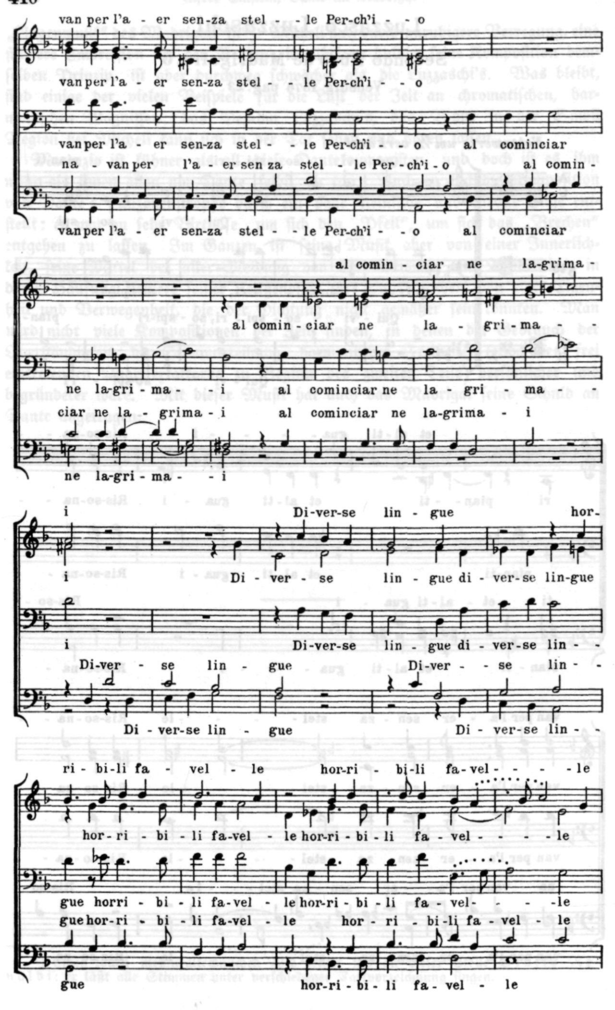
---

[1]) Einen tollen mensuraltechnischen Witz leistet sich an dieser Stelle Giulio Renaldi: er läßt alle Stimmen unter verschiedener Taktvorzeichnung singen.
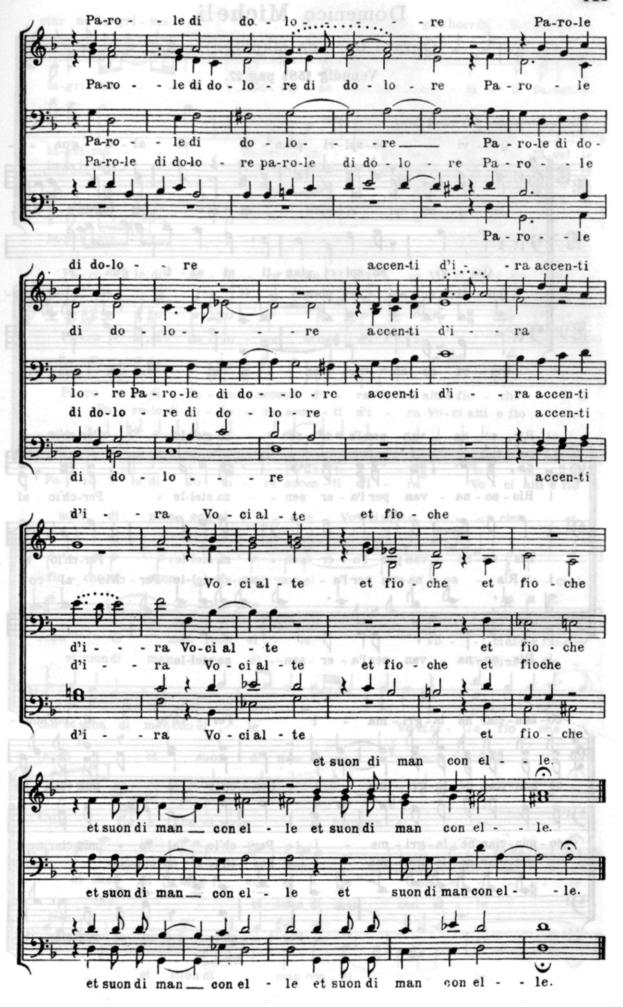
Luzzasco Luzzaschi

Secondo libro de Madrigali a 5

Venedig 1576 pag. 23




van per l'a - er sen-za stel - - le Per-ch'i - - o
van per l'a - er sen-za stel - - le Per-ch'i - - o
van per l'a - er sen-za stel - - le Per-ch'i - o al cominciar
na - van per l'a - er sen za stel - le Per - ch'i - o al comin -
van per l'a - er sen-za stel - - le Per-ch'i - - o al cominciar
al comin - ciar ne la-grima -
al comin - ciar ne la - gri - ma - -
ne la-gri - ma - - i al cominciar ne la - gri - ma -
ciar ne la - grima - i al cominciar ne la-grima - i
ne la-gri - ma - - i
i Di-ver-se lin - gue hor-
i Di - ver - se lin - gue di - ver-se lin-gue
i Di-ver-se lin - gue di - ver-se lin -
Di-ver - se lin - gue Di-ver - - se lin-
Di - ver-se lin - gue Di - ver-se lin -
ri - bi-li fa - vel - le hor-ri - bi-li fa-vel - - - - le
hor-ri - bi - li fa-vel - le hor-ri - bi - li fa - vel - - - le
gue horri - bi - li fa-vel - le hor-ri - bi - li fa - vel - - - le
gue hor-ri - bi - li fa-vel - le hor - ri - bi-li fa - vel - le
gue hor-ri - bi - li fa - vel - le



Pa-ro - le di do - lo - - re Pa-ro-le
Pa-ro - - le di do - lo - re di do - lo - re Pa - ro - le
Pa-ro - - le di do - lo - re Pa-ro-le di do-
Pa-ro-le di do-lo - re pa-ro-le di do - lo - re Pa - ro - - le
Pa - ro - - le
di do-lo - re accen-ti d'i - - ra accen-ti
di do - lo - - re accen-ti d'i - - ra
lo - re Pa - ro-le di do - lo - re accen-ti d'i - - ra accen-ti
di do-lo - re di do - lo - re accen-ti
di do - lo - re accen-ti
d'i - - ra Vo - ci al - te et fio - che
Vo - ci al - te et fio - che et fio - che
d'i - - - ra Vo-ci al - te et fio - che
d'i - - ra Vo - ci al - te et fio - che et fioche
d'i - - ra Vo - ci al - te et fio - che
et suon di man con el - le.
et suon di man con el - le et suon di man con el - le.
et suon di man con el - le et suon di man con el - le.
et suon di man con el - le et suon di man con el - le.

Domenico Micheli,
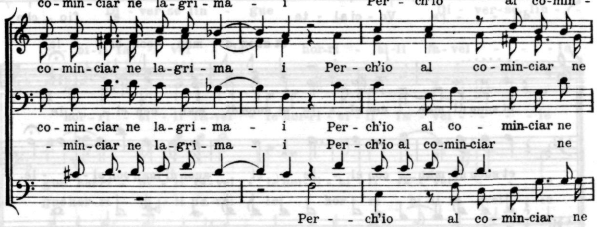
Quinto libro de Madrigali a 5,
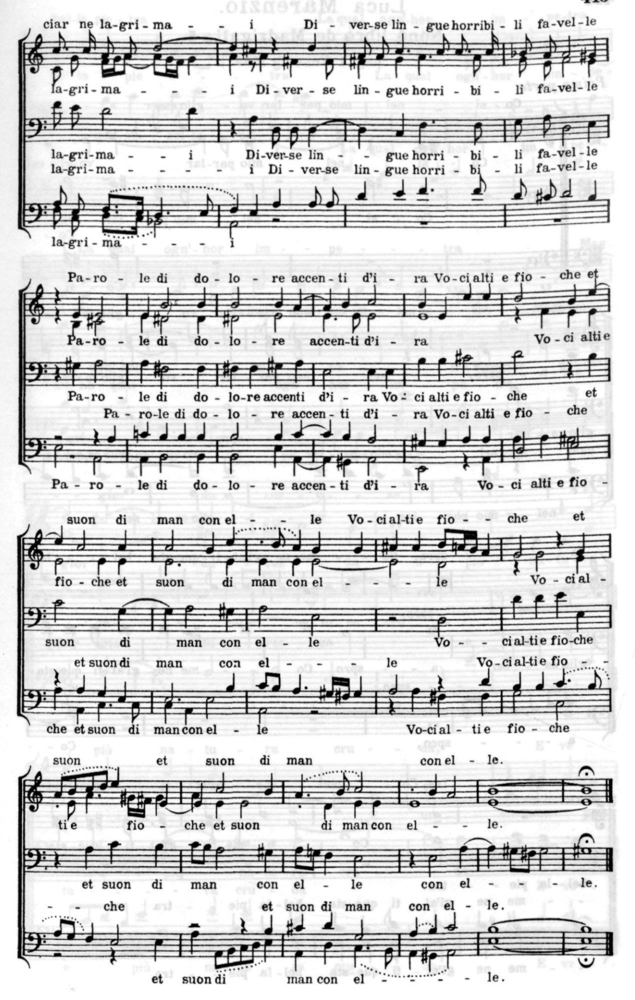
Venedig 1581 pag. 17.

Notenwerte um 1/2 verkürzt.

Qui - vi so - spi - ri pian - ti et al - ti gua - -
Qui - vi so - spi - ri pian - - ti et al - ti gua - - -
Qui - vi so - spi - ri pian - ti et al - ti gua - i
Qui - vi so - spi - ri pian - - ti et al - ti gua-
Qui - vi so - spi - ri· pian - - ti et al - ti gua - -

i Ris - so - na - van per l'a - er sen - - za stel - le Per - ch'io al
i Ris - so - na - van per l'a - er sen - - za stel - le Per - ch'io al
Ris - so - na - van per l'a - er sen - - za stel - le Per - ch'io al
i Ris - so - na - van per l'a - - er sen - za stel - le Per - ch'io al co -
i Ris - so - na - van per l'a - er sen - - za stel - le
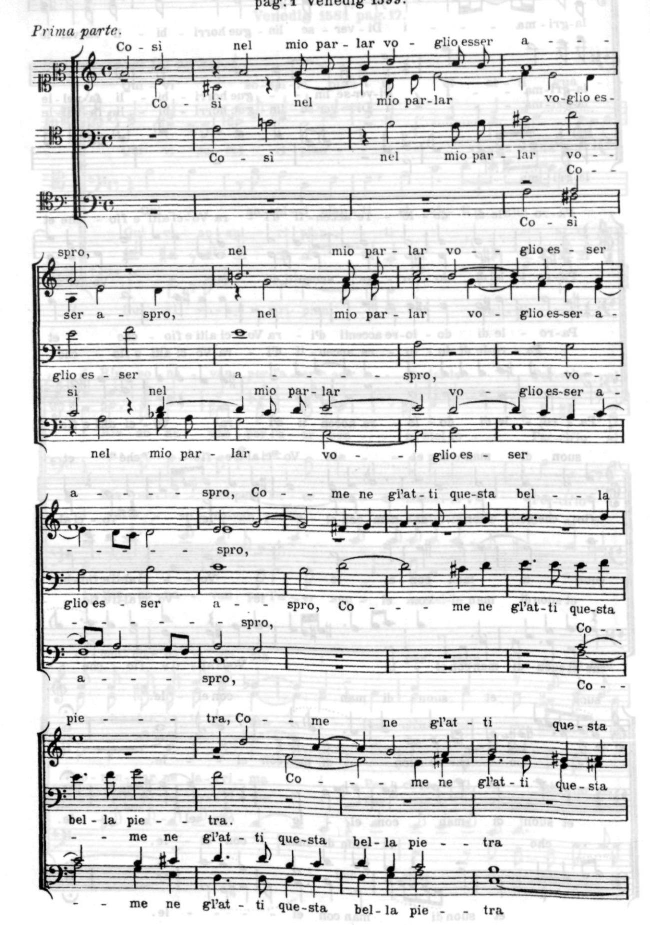



ciar ne la-gri-ma - - i Di - ver-se lin - gue horribi - li fa-vel-le
la-gri-ma - - - - i Di-ver - se lin - gue horri - bi - li fa-vel-le
la-gri-ma - - i Di-ver-se lin - - gue horri - bi - li fa-vel-le
la-gri-ma - - - - - i Di - ver-se lin - gue horri - bi - li fa-vel-le
la-gri-ma - - - i
Pa-ro - le di do - lo - re accen - ti d'i - ra Vo-ci alti e fio - che et
Pa-ro - le di do - lo - re accen-ti d'i - ra Vo - ci alti e
Pa-ro - le di do - lo-re accenti d'i - ra Vo - ci alti e fio - che et
Pa - ro-le di do - lo - re accen - ti d'i - ra Vo-ci alti e fio - che
Pa - ro - le di do - lo - re accen - ti d'i - ra Vo - ci alti e fio -
suon di man con el - - le Vo-ci al-ti e fio - - che et
fio - che et suon di man con el - - - le Vo - ci al -
suon di man con el - le Vo - - ci al-ti e fio-che
et suon di man con el - - - le Vo-ci al-ti e fio - -
che et suon di man con el - le Vo-ci al - ti e fio - che
suon et suon di man con el - le.
ti e fio - che et suon di man con el - - le.
et suon di man con el - le con el - - le.
- che et suon di man con el - le.
et suon di man con el - - - - - le.

Luca Marenzio.

Nono libro de Madrigali a 5.

pag. 1 Venedig 1599.

Prima parte.

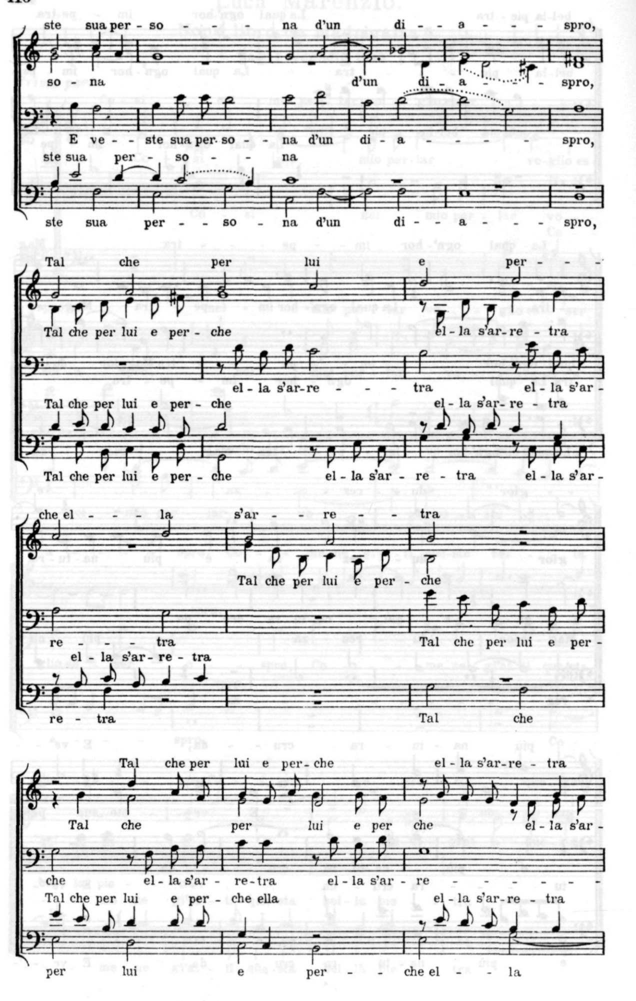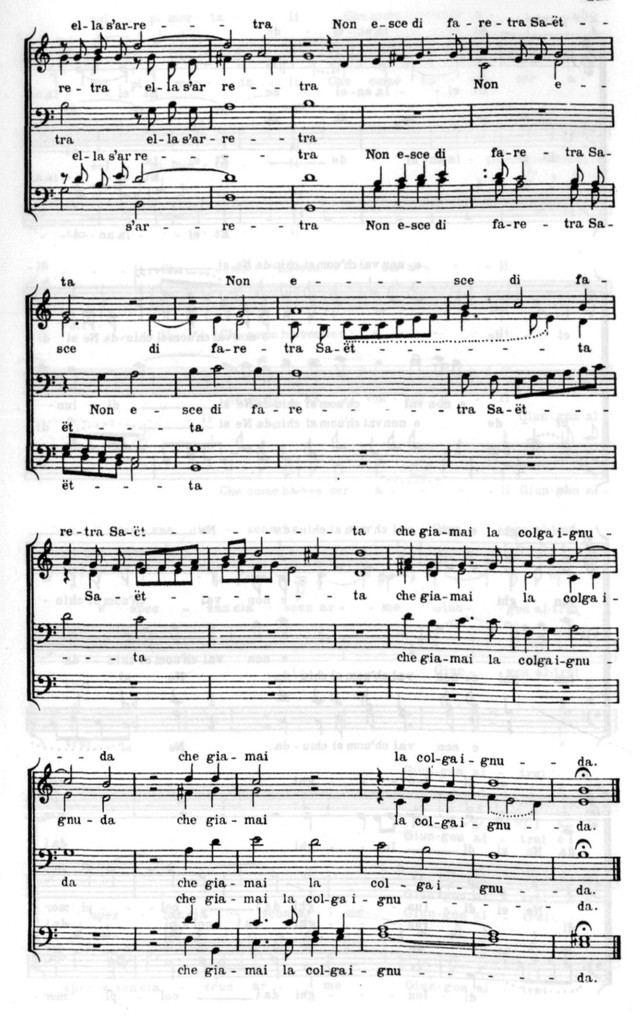


bel-la pie - tra La qual ogn'-hor im - pe-tra
bel-la pie - - - tra La qual ogn'-hor im - pe-
que-sta bel-la pie - tra La
La qual ogn'-hor im - pe -

La qual ogn'-hor im - - pe - - - - tra Mag-
- tra La qual ogn'-hor im - - pe - tra Mag -
qual ogn'-hor im - pe - - tra Maggior du-rez -
tra La qual ogn'-hor im - pe-tra
La qual ogn'-hor im - pe - - tra Mag - - gior du -
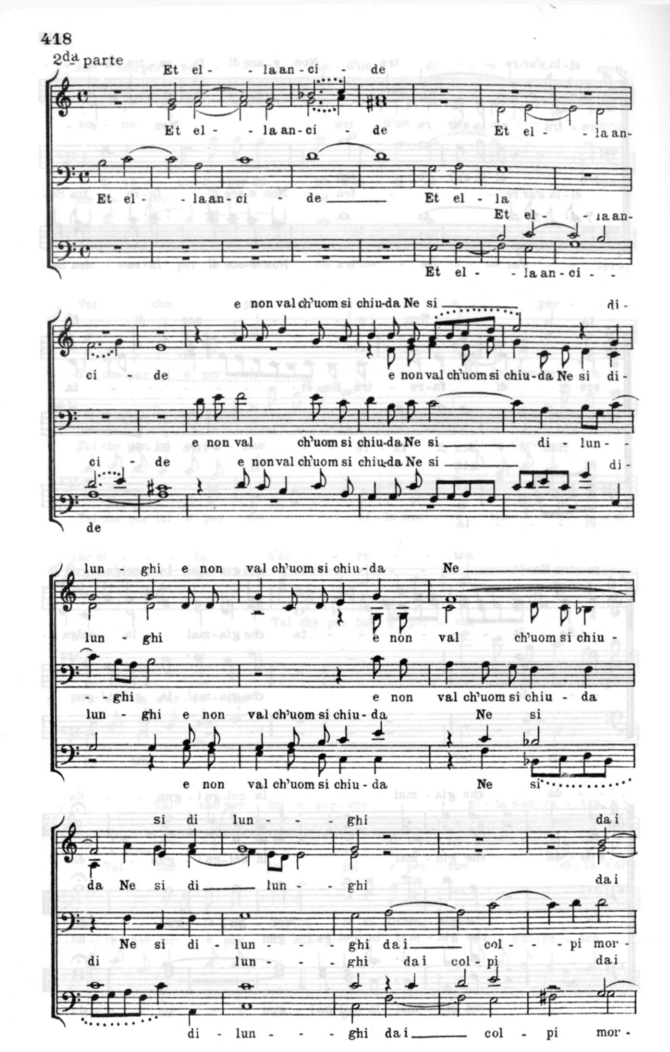
- - gior du - - rez - - - - za e
gior du - rez - za e più na-tu-ra
- za e più na-tu-ra cru - da
Mag - gior du - - rez - za e più na -
rez - - - - - - - - - - - - - za

più na-tu - ra cru - - da, E ve - -
cru - - da E ve - ste sua per
e più na-tu-ra cru - - - da
tu - - - - ra cru - da E ve -
e più na-tu - ra cru - - da E ve - -


ste sua per - so - - - na d'un di - - a - - - - spro,
so - na d'un di - a - - - - spro,
E ve - - ste sua per so - na d'un di - a - - - - - spro,
ste sua per - so - - na
ste sua per - - - so - na d'un di - - a - - - spro,
Tal che per lui e per - -
Tal che per lui e per - che el - la s'ar - re - tra
el - la s'ar - re - - - tra el - la s'ar -
Tal che per lui e per - che el - la s'ar - re - tra
Tal che per lui e per - che el - la s'ar - re - tra el - la s'ar -
che el - - - la s'ar - - re - - tra
Tal che per lui e per - che
re - - tra Tal che per lui e per -
el - la s'ar - re - tra
re - tra Tal che
Tal che per lui e per - che el - la s'ar - re - tra
Tal che per lui e per che el - la s'ar -
che el - la s'ar - re - tra el - la s'ar - re - - - - - - -
Tal che per lui e per - che ella el - la s'ar - re - tra
per lui e per - - che el - - la



el-la s'ar-re - - - tra Non e-sce di fa-re-tra Sa-ët - -
re-tra el-la s'ar re - - tra Non e - -
tra el-la s'ar-re - - tra
el-la s'ar re - - - tra Non e-sce di fa-re - tra Sa-
s'ar - - re - - tra Non e-sce di fa-re - tra Sa-
ta Non e - - - - - sce di fa -
sce di fa-re - tra Sa-ët - - - - - - ta
Non e - sce di fa re - - - tra Sa-ët - - -
ët - - - ta
ët - - - ta
re-tra Sa-ët - - - - ta che gia-mai la colga i-gnu -
Sa-ët - - - ta che gia-mai la colga i-
ta che gia-mai la colga i-gnu -
- - da che gia-mai la col-ga i-gnu - - da.
gnu-da che gia-mai la col-ga i-gnu - - da.
da che gia-mai la col - ga i - gnu - - da.
che gia-mai la col-ga i-gnu - - - - da.
che gia-mai la col-ga i-gnu - - - - da.


2da parte
Et el - - la an - ci - de
Et el - - la an - ci - de
Et el - - la an-
Et el - - la an - ci - de
Et el - la
Et el - - la an-
Et el - - la an - ci -
e non val ch'uom si chiu-da Ne si di-
ci - de
e non val ch'uom si chiu-da Ne si di-
e non val ch'uom si chiu-da Ne si di lun-
ci - de
e non val ch'uom si chiu-da Ne si di-
de
lun - ghi e non val ch'uom si chiu - da Ne
lun - ghi e non val ch'uom si chiu-
- ghi e non val ch'uom si chiu - da
lun - ghi e non val ch'uom si chiu - da Ne si
e non val ch'uom si chiu - da Ne si
si di lun - - ghi dai
da Ne si di lun - - ghi dai
Ne si di - lun - - ghi dai col - - pi mor-
di lun - - ghi dai col - pi dai
di - lun - - ghi dai col - pi mor-



col - pi mor - ta - li Che come havesser a - - - - - - - - - - - -

col - pi mor - ta - li Che come ha - ves - ser a - -

ta - - - - - - li

col - pi mor - ta - li Checome havesser

ta - - - - - - - - li

- - li Che come ha-ves - - ser a - li

- - li Che come ha-ves-ser a li

Che come ha ves - ser a - li

a - - - - - li Giun-gon al -

Che come ha-ves-ser a - - li Giun-gon al -

e spez - zan cia - scun ar - me Giun - - gon al-trui

e spez - zan cia - scun ar - - me Giun - - gon al-trui

Giun - - gon al-trui

trui e

trui e
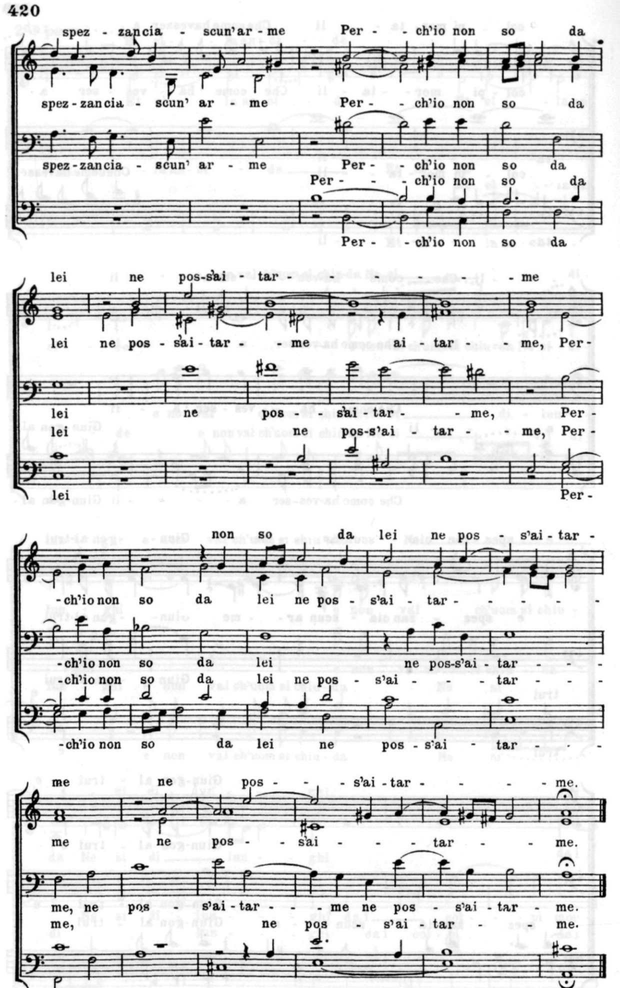
Giun-gon al - trui e

Giun-gon al - trui e

Giun-gon al - trui e

spez - zan cia - scun ar - me Giun-gon al trui

spez - zan cia - scun ar - - me Giun-gon al - trui


spez - zancia - scun'ar - me Per - - ch'io non so da
spez - zancia - scun' ar - me Per - - ch'io non so da
spez - zancia - scun' ar - me Per - ch'io non so da
Per - - - ch'io non so da
Per - - ch'io non so da
lei ne pos-s'ai - tar - - - me
lei ne pos - s'ai - tar - - me ai - tar - - me, Per-
lei ne pos s'ai - tar - me, Per -
lei ne pos-s'ai - tar - - me, Per -
lei Per -
non so da lei ne pos - s'ai - tar -
- ch'io non so da lei ne pos - s'ai - tar - - - - -
- ch'io non so da lei ne pos-s'ai - tar - - -
- ch'io non so da lei ne pos - s'ai - - tar - - -
- ch'io non so da lei ne pos - s'ai - tar - - -
me ne pos - - - s'ai - tar - - - - me.
me ne pos - - s'ai - - - tar - - me.
me, ne pos s'ai - tar - - me ne pos - s'ai - tar me.
me, ne pos - s'ai - tar - me.
me, ne pos - s'ai - - tar - - - me.

Archiv-Studien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert

Von

Arnold Schmitz-Bonn, Bonn

Aus dem 17. Jahrhundert ist uns eine ziemlich reichliche religiöse Gesangbuchliteratur der Kölner Jesuiten erhalten. Die Haupterscheinungen sind nach Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied I, II, III (Bibliographie):

1. Catholische Kirchen Gesäng IHS. Cölln; P. von Brachel 1619; neue Auflagen 1625, 1628, 1631.
2. Geistlicher Triumphwagen Ignatio Loiola, Cölln: P. von Brachel 1622 (11 Lieder mit Mel.). Auserlesene, Catholische Geistliche Kirchengesäng. Cölln: Brachel 1623 (nach Ansicht Bäumker's II, 33 Jesuitengesangbuch).
3. Posaunenschal der 4 letzten dingen des Menschen: Math. Raderi Soc Jesu et Joan Niesiy S. I. Cölln. In Verlegung Constantini u. Johan Münich, 1636 (Nr. 1—4 Melodien, Verfasser sind mit Namen genannt).
4. Geistliche Psalter, 1638 (Peter Grevenbruch) größere Auflage des Psälterleins und die Melodien dazu. (Das Psälterlein ist 1666 als XV. Ausgabe bezeichnet!)
5. Psalteriolum harmonicum. Cölln: Grevenbruch 1642.
6. Trutz-Nachtigal von F. Spe. Cölln: Frießen 1649, 1654, 1660, 1672, 1683; Ausgaben mit und ohne Melodien.

Auf den kunsthistorischen Wert der Gesänge in Friedrich Spee's Trutz-Nachtigal haben bereits Kretzschmar[1]) und H. Riemann[2]) aufmerksam gemacht. So lag die Aufgabe nahe, die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten einmal genauer zu studieren, zumal ja in der Erforschung der musikalischen Vergangenheit Kölns noch recht viel zu tun ist[3]).

Die Ordenskonstitutionen der Jesuiten sind an und für sich musikalischen Bestrebungen, auch kirchenmusikalischen, sehr ungünstig, ja feindlich. Darauf macht Duhr in seiner „Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge"[4])

[1]) Geschichte des neuen deutschen Liedes, S. 106.

[2]) Handbuch der Musikgeschichte II. 2, S. 339 ff.

[3]) Die vorliegenden Studien sind meiner Arbeit „Kölner Jesuiten-Musik im 17. Jahrhundert" entnommen, die als geschlossene Publikation vorgesehen war. Diese Absicht aber scheiterte an der noch immer herrschenden Ungunst der Druckverhältnisse. Nähere Erklärungen sind wohl hier nicht am Platz. Es sei mir gestattet, über die Einteilung meiner Arbeit kurz zu bemerken, daß diese außer den Archivstudien noch enthält: Monodien der Kölner Jesuiten; das Psalteriolum harmonicum 1642; Der Anteil der Musik bei den Festaufführungen der Kölner Jesuiten; Die Pflege des kirchlichen Volksliedes bei den Festaufführungen der Katechismusschulen. Diese Teile gedenke ich ebenfalls als Zeitschriftaufsätze zu veröffentlichen. Ich betrachte es als eine Pflicht der Dankbarkeit zu erklären, daß mir Professor Dr. Schiedermair die ersten Anregungen zur Beschäftigung mit diesem Stoff gegeben hat.

[4]) Das Folgende alles nach Duhr I, S. 442 ff.

aufmerksam. Er schreibt: „Weil die apostolischen Arbeiten von großer Bedeutung und dem Institut der Gesellschaft eigentümlich sind, sollten in der Gesellschaft kein Chor, keine Hochämter und andere feierliche Gottesdienste gehalten werden, weil dafür hinreichend von andern Gelegenheit geboten werde. So heißt es fast wörtlich in den Konstitutionen. Des näheren wird dort auch selbst bei sonntäglichen Vespern jeder figurierte Gesang (sine cantu figurato vel firmo) ausgeschlossen . . . Eine andere Stelle in den Konstitutionen verbietet ganz allgemein, Musikinstrumente im Hause zu haben." Es war weiter verboten, daß ein Jesuitenpater in der Musik unterrichtete, daß Instrumente (einschließlich Orgel) in der Kirche gebraucht wurden. Doch ließen sich die Oberen mit der Zeit durch manche Einwände, die ihnen von einzelnen Ordensprovinzen gemacht wurden, zu Milderungen dieser harten Bestimmungen bewegen. 1566 wurde für Wien erlaubt, „daß in der Messe Kyrie, Gloria usw. musikalisch (musice) und die Psalmen der Vesper „ad falso bordone" gesungen werden. Eine Ausnahme dürfte nur an großen Festen gemacht werden. Aber auch dann sollten die Motetten in Messe und Vesper nicht zu lang sein." Aber der Kampf um die Orgel ging weiter. 1579 wird dem österreichischen Provinzial vom General befohlen: „Die Orgeln sollen, wie ich bereits geschrieben, allmählich beseitigt werden. Der Gesang in der Karwoche, an Weihnachten und anderen Festen ist nach Gutbefinden des Provinzials gestattet, denn der Gesang widerstreitet nicht so sehr dem Institut des Ordens." Dagegen wurde 1587 die österreichische Provinzialkongregation beim General mit dem Grund des allgemeinen Volksunwillens über die Abschaffung der Orgeln vorstellig. 1600 gestattete der General Aquaviva die Wiederaufstellung in Wien. Für die rheinische Provinz galt 1585 neben dem Orgelverbot u. a. „Auf dem Chor sollen weder Priester noch Nichtpriester mit Ausnahme des Dirigenten verwendet werden." Wie man sieht, wurde den Jesuitenpatres das Musizieren nicht leicht gemacht durch die Befehle ihrer Obern [1]). Dennoch konnten sie's stellenweise nicht lassen. So klagt z. B. ein Molsheimer Gutachten 1585: „Einige von den Unsrigen verlegen sich zu viel auf die Musik." Noch gegen Ende des 16. Jahrhunderts drohte hier und da die gänzliche Abschaffung des Gesanges. Aber das Moment der öffentlichen Erbauung, das gegen solche drohenden radikalen Maßnahmen angeführt wurde, drang durch. In den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts muß in den Kollegs und Jesuitenkirchen der oberdeutschen Ordensprovinz ein reiches musikalisches Leben geblüht haben. „Cantus Madrigales", mehrchörige Messen mit Instrumentalbegleitung wurden mit Hilfe gemieteter Berufsmusiker aufgeführt. Ein Visitator wendet sich dagegen: „Er verbietet . . . jeden Gebrauch von Musikinstrumenten sowohl zu Hause als in der Kirche mit Ausnahme eines einzigen, um dem Baß zu helfen (Excepto unico — non ex fidibus tamen — quo Bassus iuvetur), und eines Regals . . ." Also auch die Generalbaßpraxis war den Jesuiten, wie wir aus der Bemerkung „excepto unico . . . ." vermuten dürfen, sehr früh bekannt.

---

1) Zur Komposition von Gesangstücken war die besondere Erlaubnis des Provinzials nötig! — Duhr I, S. 445.

Ihre Beibehaltung wurde gestattet. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts wurden in einigen Städten der rheinischen Ordensprovinz Klagen laut, daß die Jesuiten zu wenig den Gesang berücksichtigten [1]). Das Hildesheimer Domkapitel will 1614 die Jesuiten ermahnen, „die Jugend etwas besser als bisher zur Musik zu halten". In Emmerich wurde 1602 ein auswärtiger Musiklehrer angestellt. Aquaviva bestätigte den Vertrag [2]). Wie sich im Lauf des 17. Jahrhunderts im allgemeinen das musikalische Leben bei den Jesuiten in Köln gestaltete, soll im 1. Kapitel dieser Abhandlung gezeigt werden.

Die Niederlassung der Jesuiten in Köln war ein Hauptausgangspunkt der Ordenstätigkeit für Deutschland. Die geschichtliche Hauptbedeutung der Kölner Jesuiten als Kämpfer gegen den zum Unterrhein vordringenden Protestantismus (z. B. Petrus Canisius — Hermann von Wied!), ihr auch im 17. Jahrhundert nie müde werdender Eifer, Häretiker zu bekehren und andererseits den Katholizismus durch sorgsamste Jugendpflege und öffentliche religiöse Übungen bei allen Ständen zu bewahren; ferner: daß ihnen aus diesem ganzen Streben (andere Gründe sind hier nicht zu erörtern) zahlreiche Begünstigungen durch den Kölner Rat und katholische Fürsten (z. B. durch den Herzog Wilhelm von Bayern), im Laufe des 17. Jahrhunderts auch durch den Erzbischof erwachsen sind — alles das ist ja auch dem oberflächlichen Kenner Kölner Geschichte bekannt.

Das von den Jesuiten 1556 in Köln gegründete Gymnasium, nach dem Einzug in die vom Rat bewilligte Dreikronen-Burse, Tricoronatum genannt, hatte 1560 bereits 480 Schüler, darunter viele Ausländer (Belgier, Franzosen, Schweizer, Ungarn, Schottländer) und 12 Lehrer. Gegen Ende des Jahrhunderts stieg die Schülerzahl sogar auf 1010. Bis 1582 mußte der Gottesdienst in einem Privathaus abgehalten werden. Durch den Ankauf des ehemaligen Dominikanerinnenklosters und der dazugehörigen Achatiuskapelle, eines Komplexes, der an das den Jesuiten 1581 geschenkte „Collegium Swolgianum" anstieß, kam man endlich in den Besitz einer eigenen Kirche [3]). Palmsonntag 1621 brannte die Achatiuskapelle ab. Bis 1629 benutzten die Jesuiten für ihren Gottesdienst mit Erlaubnis der Stiftsherrn von St. Andreas die Andreaskirche.

Aus der Durchsicht der Jesuiten-Jahresberichte (Litterae annuae), Tagebücher etc. läßt sich zwar kein detailliertes, wohl aber ein einigermaßen übersichtliches Bild von dem musikalischen Leben im Kölner Kolleg gewinnen. Es soll hier eine Reihe einschlägiger Notizen aus dem Quellenmaterial folgen, das fast ausschließlich aus der Jesuiten- und Universitätsabteilung des Kölner Stadtarchivs stammt.

1. Kapitel

Musik in der Jesuitenkirche, bei Prozessionen und ähnlichen kirchlichen Gelegenheiten

1607. Instituta 40 horarum supplicatio . . . Sacrum quotidie omni Musico artificio decantatum est. Sub caenam vero Psalmus (Miserere) aliaeque preces suavissima item harmonia. Ad finem virgo mater, inductis in hymnum totis templi vocibus, laudabatur . . .

[1]) Vgl. Duhr II, 1, S. 506/507. [2]) Ähnlich war es in Mainz. [3]) Die Angaben in diesem letzten Passus nach Duhr I, S. 33 ff.

Labores vero nostros adiuverunt multi aliorum ordinum religiosi, partim musico concentu, partim organis per intervalla moderandis, oratam nobis et voluntariam operam praestiterunt[1]).

Hier wird uns gleich Bemerkenswertes über die kirchenmusikalischen Verhältnisse im Kolleg gesagt. Beim 40-stündigen Bittgebet — gegen die Pest! — kam ein musikalischer Apparat zur Anwendung, der mindestens aus mehrstimmiger Vokal- und Orgelmusik bestand. Bezeichnend aber ist, daß ihn die Jesuiten nicht aus eigenen Kräften und mit eigenen Leuten allein aufstellen konnten. Mitglieder anderer Orden mußten aushelfen.

Ob die im Liber consuetudinum Scholae Coloniensis Societatis Jesu ab initio anni 1611 (Köln, Stadtarchiv U. IX 605) und in den Litterae annuae sehr häufig sich findende Bemerkung „Cantatum est sacrum" bedeutet, daß die Messe im gregorianischen Ton oder mehrstimmig gesungen wurde, läßt sich natürlich so ohne weiteres nicht feststellen. Vielleicht darf man, wenn dem cantatum ein Adverb wie solenniter oder musice u. ä. hinzu gefügt ist, auf polyphone Musik schließen; sonst bedeutet es wohl einfach ein im gregorianischen Ton gesungenes Amt[2]).

1611.	13. Februar.	Cantatum sacrum hora 9na (U. IX 605).
1614.	20. Jannar.	Cantatum sacrum hora 8va a. P. Casimiro pro avertenda peste [3]) festo S. Fabiani et Sebastiani (U. IX 605).
1616.	29. August.	Decantatum est solenniter sacrum (U. IX 605).

Den Neubau einer Kirche, der heutigen Kölner Jesuiten- oder Maria-Himmelfahrtskirche, mit dem 1618 begonnen wurde, verdankten die Jesuiten in erster Linie den Begünstigungen hochstehender und reicher Gönner, z. B. des Herzogs Wilhelm von Bayern und seines Sohnes Maximilian, des Kurfürsten Ferdinand, des Kölner Domkapitels u. a.[4]). Dabei wurde auch, wie folgende Stiftung zeigt, der Gründung einer neuen Kirchenmusik gedacht:

1617. . . alia — Virgo 50 rosas nobiles (— uti vocant —) pro nova novi templi fundanda Musica (Jes. 9. fol. 264).

Musikalischer Gottesdienst am Schluß des Schuljahrs, Michaelistag:

September 1618: In festo S. Michaelis Archangeli musice cantatum sacrum in eiusdem honorem (U. IX 605).

In den Litterae annuae von 1622 (Jes. 9 fol. 274 ff) findet sich ein Bericht über die Feier der Heiligsprechung der Jesuiten Ignatius und Franz Xaver. Anläßlich dieser Feier war die neue, noch nicht fertige Kirche festlich geschmückt. In der Mitte zwischen Chor und Kirchenschiff hatte man ein Theater aufgebaut, zu beiden Seiten erhöhte Plätze für Musikchöre. Außer diesen beiden Plätzen bestanden, so wird ausdrücklich hervorgehoben, in der Anlage der Kirche drei feste Plätze „ex quibus illi solennioribus festis cantare solent". Die Mit-

---

1) Aus den Litterae annuae des Kölner Jesuiten-Kollegs 1552—1660. Stadtarchiv Köln, (Jes. 9. fol. 189).

2) Es findet sich auch häufiger der Ausdruck: Pastor Sacrum cecinit, vergl. z. B. in U. IX, 605 die Eintragung am 11. Mai 1634.

3) Vergl. U. IX 605. 16. August 1625 ebenfalls Gottesdienst pro avertenda peste. 16. August 1626: Monentur discipuli ut orent pro avertenda peste. non canitur sacrum.

4) Vergl. Duhr II, 1, S. 17 ff.

wirkung erzbischöflicher Musiker beim Gottesdienst anläßlich derselben Feier — 25. Juni — bezeugt folgender Passus:

Eodem die vesperae primae de SS. Nostris per Serenissimi Principis nostri musicos magna cum solennitate (tamquam fausto sequentis diei praeludio) fuerunt in S. Andrea decantatae.

Auch in der feierlichen Prozession gingen zwei Musikchöre. Bei dem Te Deum am Schluß der Prozession — das in der Regel in der Kirche gesungen wurde — wirkte wiederum die erzbischöfliche Musik mit, und zwar Instrumentalmusik, nicht nur Bläser; es wurde gespielt:

„omni genere instrumentorum — incredibili gaudio". „Biduo insequenti sacrum solenne eodem concentu, musicisque instrumentis adhibitis peractum" (Jes. 9, 276).

Zu Beginn eines neuen Schuljahrs wurde im Kolleg in der Regel ein feierlicher Gottesdienst gehalten zur Anrufung des Hl. Geistes, so z. B.

1624 5. November cantatum est musice sacrum de Spiritu Sancto (U. IX 605).

Daß an den Festtagen auch die Vesper mehrstimmig gesungen wurde, haben wir bereits eben gehört. Weitere Belege finden sich im Liber consuetudinum:

1624 am 10. November zum Fest der Seligsprechung des Jesuiten P. Franciscus Borgia: inde usque ad mediam sextam decantatae musico concentu vesperae. Ferner 1626 31. Juli: ducuntur omnes Scholae ad musicas vesperas (U. IX 605). Am 11. November 1625 ist vierzigstündiges Gebet der Jesuiten in S. Andreas: singulae classes a Praefecto Ecclesiae scribuntur ut semel audiant musicum sacrum et ut semel per horam orent (U. IX 605).

1626 2. Februar (Mariä Reinigung): Sacrum Musicum. Solet ad hoc canendum invitari Rector aut Regens. hoc anno Praeceptor cecinit P. Petrus Egmondt [1]) et praeclare quidem. ad responsoria et ad Dominus vobiscum, sursum corda etc. responderunt Discipuli eius choraliter. gloriam, Credo et Moteta intercinuerunt Musici (U. IX 605).

Der Anfang des neuen Schuljahrs 1627—28 war sehr still. Unter dem 4. November findet sich im Liber consuetudinum eingetragen:

lecta sacra omnia et rosaria pro felici renovatione studiorum. nullum cantatum. quia sequenti hebdomade multa cantanda erant Actio cum pompis differebatur.

8. 9. 10. November: fuit oratio 40 horarum et quotidie musica apud nos (U. IX 605).

16. 17. 18. war die Aufführung des „Stephanus" [2]) in der neuen Maria-Himmelfahrtskirche (U. IX 605).

Vergleicht man diese drei Eintragungen untereinander, so ergibt sich nicht nur, daß die Jesuiten beizeiten ihre musikalischen Kräfte klug zu schonen wußten, um sie für eine besondere Gelegenheit ungeschwächt einsetzen zu können; es ergibt sich fernerhin, daß sie die Wirkungen ihrer Aufführungen vorher genau ausspürten. Das ist ja auch von ihnen selbst zugestanden in dem Satz: quia sequenti hebdomade — differebatur. Wir werden noch häufiger auf diesen einen Wesenszug ihrer musikalischen Bestrebungen stoßen.

Im nächsten Jahr, 1628, wurde der Schulanfang wieder durch ein feierliches Amt in der Kirche eingeleitet: 6. November, Hora decima cantatum sacrum de spiritu sancto.

[1]) Professor der Methaphysik U. IX 605, pag. 163, 173.

[2]) Vergl. Dr. Carl Niessen, Studien zur Geschichte des Jesuitendramas in Cöln (noch Manuskript!).

1629 am Sonntag Quinquagesima fand der feierliche Umzug statt aus dem Kollegiat von St. Andreas in die neue Kirche. Eine dichtgedrängte Volksmenge schaute der Prozession zu. Musiker aus der erzbischöflichen Kapelle halfen wieder aus. (Jes. 9 fol. 304.)

Am 9. April 1629 ist verzeichnet: triduo solenni cantatum sacrum c o m p l e-torium (U. IX 605).

Am 29. Juni: Circa finem huius mensis inceperunt studiosi canere sub sacro post Elevationem musice, urgente hoc R. P. Erasmo [1]) socio R. P. P.

Initio huius mensis cum R. P. Provincialis abiret et multa illi proposita essent d e s a c r o m u s i c o, de laudibus Marianis, de oneribus professorum reliquit hoc memoriale R. P. Rectori (U. IX 605).

Bei Gelegenheit einer feierlichen Sakramentsprozession, welche am 29. September 1629 von St. Cunibert ausging, hatte der Regens des Kollegs oberhalb der „platea S. Marcelli" in die gegenüberliegenden Häuser auf seine Kosten Musiker postiert, die vermutlich aus den offenstehenden Fenstern heraus sangen oder spielten (Jes. 9).

Betreffs der Teilnahme der einzelnen Klassen am Gottesdienst galt vom 21. November ab folgender Entschluß des P. Rektor:

Statuitque R. P. Rector ut scholae superiores audirent Musicum sacrum totum quoties illi intersint. Humaniores ad Laudes Marianas [2]) suaviter cogerentur. philosophi ad Laudes non cogerentur. sed cogerentur ad sacrum. interim ad laudes invitarentur, quod et observari coeptum (U. IX 605).

8. Dezember: Musicum sacrum . . . splendidum fuit . . . et templum initio plenum erat honestissimis civibus. sed post Elevationem plerique diffluxere (U. IX 605).

Offenbar war der Schreiber dieser Zeilen, P. Adam Kasen, seit 1626 Regens und Praefekt, kein Freund der auf Veranlassung des P. Erasmus eingeführten, oben erwähnten musikalischen Einlage nach der Elevation.

Eine kirchliche Feier knüpfte sich auch an die jährliche Schulentlassung im Januar. So wird z. B. darüber 1630 am 25. Januar berichtet:

omnia insigni pompa, optima Musica peracta (U. IX 605).

In aller Stille wurde in diesem Jahr das neue Schuljahr begonnen. Es drohte wiederum die Pest.

6. November: S. Nicolai festa nec sacrum cantatum nec laudes. medio octavae pulsatum humanioribus, medio nonae philosophis. hora 8ª transcripti ascendentes et promulgati professores sine solennitate sine praemiis, simili fieri vidi Aº 1607 post pestem, et Aº 1623 post pestem. hora 9ª ducti omnes ad breve sacrum (U. IX 605).

Am 7. Dezember ist wieder musikalischer Gottesdienst. Die Schüler werden um 3 Uhr zur Vesper geführt:

p r a e f e c t u s C h o r i aegre musicos habere potuit ante 4 am. itaque circa 4 am inchoatae sunt et additae litaniae (U. IX 605).

Hier ist zum ersten Mal von einem Praefectus Chori die Rede. Es macht uns stutzig, daß man eine Stunde auf die Musiker wartete, ehe mit der Vesper begonnen wurde. Dieser Fall wiederholte sich noch öfters.

1631. 31. Juli, Ignatiusfest. Vesper: Interim musici sero advenientes ad vesperas eas satis breves fecere. inde quia haustum accepere in collegio petierunt

[1]) P. Erasmus Geldropius socius R. P. Provincialis; vergl. U. IX 605, pag. 293.

[2]) Vergl. U. IX 605 1630, 5. Februar hora 5º fuere laudes Marianae.

et obtinuerunt ut canerent laudes, quibus nulli studiosi interfuerunt — 1634, 31. Juli . . . . a meridie conditium erat a Rectore Collegii, Praefecti templi et Chori hora 3ª cantandas vesperas, et non fore laudes . . . Aber die Vesper fing doch wieder erst um 4 Uhr an (U. IX 605).

Diese wiederholten groben Verstöße gegen die Chordisziplin sind ganz undenkbar, wenn man sich unter den hier gemeinten Musikern Zöglinge des Kollegs vorstellt. Es werden also fremde Musiker gewesen sein, die von den Jesuiten zu besonderen Gelegenheiten verpflichtet waren.

Der kirchlichen Weihnachtsfeier 1631 — am 24. dem Nachtgottesdienst, am 25. dem Hochamt und der Vesper — wohnte der Erzbischof bei. Musiker seiner Kapelle wirkten mit (U. IX 605 pag. 353). Ebenso trugen sie zur Verschönerung des Gottesdienstes in der Charwoche des Jahres 1633 viel bei:

Unus prae ceteris Serenissimus Elector noster per maiorem hebdomadem et paschales ferias inusitata celebritate ecclesiam nostram ornavit, quando matutina et vespertina sub diluculum officia, suavissima et ad luctum temperata harmonia per symphoniacos suos decantavit (Jes. 9, fol. 319).

1632. 25. Februar. Dies Cinerum et festum S. Mathiae . . . Musicum / sacrum / de S. Mathia cum Concione partim de S. Mathia partim de cinerum die (U. IX 605). Im Dezember desselben Jahres wurde während der Adventszeit die Messe täglich im gregorianischen Ton gesungen: . . . quotidie a medio 6ªᵉ ad medium 7ªᵉ cecinimus sacrum Choraliter per Alumnos (U. IX 605).

Beim Schulanfang am 17. November: Cantatum sacrum de Spiritu sancto (U. IX, 605).

Das Calendarium scholasticum — U. IX 606 — gewährt einen Überblick über Feste bestimmter Heiligen, an denen in der Jesuitenkirche ein Amt gesungen wurde:

1634. November 13. Festo B. Stanislai hora 8ª sacrum musicum.
1635. Januar 20. S. S. Fabiani et Sebastiani . . Hora octava ducuntur Philosophi et Humaniores ad sacrum musicum pro avertenda peste.
1635. Juni 21. B. Aloysii . . . hora 8 canitur sacrum.
1635. September 29. S. Michaeli Archangeli musicum sacrum.
1635. Oktober 1. B. Franc. Borgiae cantatur sacrum.
1643. November 25. S. Catharina sacrum musicum.
1643. Dezember. 6. S. Nicolaus „ „
1644. März 19. S. Joseph „ „
1644. Juli 26. S. Anna „ „

In Anmerkung 33 dieses Kalendariums heißt es über die Laudes Marianae: Cantantur hora 5ª omni dominica et Festo Fori, festis nostrorum Sanctorum S. Achatii. duobus Hilariorum diebus. / Litaniae pridie omnium S. S. festorum B. V. Paschae et Pentecostes, Nativitatis et Circumcisionis Domini. Miserere diebus Veneris in 40ᵐᵃ et 14 diebus ante Pascha.

Zu Beginn des Schuljahres 1636/37 wird angeordnet, daß vor der Messe (sacrum Musicum) vom Priester-Chor und den Schülern der Hymnus Veni S. Spiritus gesungen wird „pro felici renovatione" (U. IX 605). Gegen Ende des Jahres 1636 ist in diesem Tagebuch von kirchlichen Feierlichkeiten mit Musik nicht mehr die Rede. Die Pest wütet wieder. Im Dezember stirbt daran der Magister Vincentius Bebber. Noch in derselben Nacht, heißt es im Tagebuch, wird er heimlich begraben (U. IX 605, pag. 477).

Die Litterae annuae berichten von einem vorher nie dagewesenen Glanz der Kirchenmusik im Jahr 1639/40, dem Jubiläumsjahr des 100jährigen Bestehens der Gesellschaft Jesu. Der Gottesdienst am 3. Juli, an den sich eine große Prozession schloß, war noch nicht der prächtigste:

At hora octava solenne sacrum caeptum est in templo Societatis, musica praeclara, uti istic consuevit, concinente . . . . Sed et inter Missarum solennia septies militari musica Tubarum ac Tympanorum Deo opt.º Max.º plausus est factus.

Am 27. September war die gesamte Musikerschar (woher die einzelnen Musikergruppen stammten, aus denen sie zusammengesetzt war, ist leider nicht angegeben) zunächst in 5 Vokal- und Instrumentalchöre eingeteilt, die an verschiedenen Plätzen aufgestellt waren. Sie musizierten:

„grata aurium voluptate“. . . „Neque deerat sextus chorus Tympanorum aereorum Tubarumque bellicarum, qui per intervalla inexspectato clangore iis aures infuso sacro quodam horrore [!] percellebat animos et divinae laudi paeana [!] cantabat“ (Jes. 9, Jahresbericht 1639). Im Bericht über das Ignatiusfest 1640 heißt es wiederum: Musica hoc et sequentibus diebus tubis tympanisque militaribus interpolata.

Die Vesper hielt der apostolische Nuntius unter großer Assistenz von Kölner Kanonikern und andern Priestern:

Anima delitiumque Solennitatis erat instituta ad piam liquidamque aurium voluptatem musica, quae in varias concinentium interque ludentium distributa vices, vocum, chelyum, lituorum tubarumque ductilium dispari conspiratione, tum denique tympanorum ex aere militariumque tubarum intertonantium sacro clangore, in varium plane affectum rapiebat animos, potenti quidem, sed et suavissima pietatis illecebra (Jes. 9, Jahresbericht 1640).

Bei aller Bewunderung der Leistungen der zum Teil offenbar fremden Musiker und Chorknaben wird in einem folgenden, nachträglich durchstrichenen Passus betont, daß es auch im Kolleg tüchtige Sänger und Instrumentalisten gebe, und daß auch der Kapellmeister des Kollegs, ein Jesuit, durch seinen Fleiß und seine Kunst viel zum Gelingen des Ganzen beigetragen habe (Jes. 9, fol. 380). Da die Militärmusik so herausgestrichen wird, liegt die Frage nahe: wie kamen die Jesuiten daran? — Sie hatten seelsorgerische Berührung mit dem Militär. In den Jahresberichten ist häufig von der Militärseelsorge die Rede[1]). Es bestand eine von ihnen geleitete Sodalitas Militaris. Vermutlich waren darin auch Musiker.

Bei der Jubiläumsfeier vergaß man nicht die Toten:

Defunctorum officium lugubri quidem at celebri musicorum apparatu concinuimus (Jes. 9, fol. 386).

Ein musikalisches Requiem fand auch beim Tode des Ordensgenerals Mutio Vittelesco statt.

1645: Societatis Capiti Mutio Vittelesco iusta funebria, cenotaphio erecto Missaque Musice instituta persolvimus[2]).

In ihren kirchenmusikalischen Anschauungen scheinen die Kölner Jesuiten zeitweilig sogar etwas zu weitherzig gewesen zu sein. 1640 lassen sie eine Bauernprozession ländliche Weisen in der Jesuitenkirche singen und spielen. Von

1) Vergl. Jahresberichte 1641, 1643 (Castrenses fructus) in Jes. 9.
2) Historia collegii Coloniensis Soc. Jesu 1542—1631 (1657) Kölner Stadtarchiv Jes. 7.

Musikinstrumenten, die die Bauern dabei verwendet haben, werden genannt: cheles, fistulae, utres (Jes. 9, 384).

Für die zweite Hälfte des Jahrhunderts fließen die Nachrichten über Kirchenmusik spärlicher. Februar 1676 beanstandet der P. Regens bei der Entlassung der Metaphysiker:

Non placuit . . . quod sacrum musice esset curatum . . . sumptu Metaphysicorum, quod iam a pluribus annis erat intermissum (Univ. 607).

Anläßlich des 50jährigen Jubiläums der Weihe der Maria-Himmelfahrtskirche (1676) heißt es im „Liber II annuarum, non historiae collegii Col. S. J. 1675—1754":[1])

Consecrationi successit solenne missae sacrificium, exquisita et pretiosa intercedente Musica.

Ferner lesen wir von feierlichen Totenämtern für verstorbene Wohltäter des Kollegs. 1684 starb eine Virgo Gertrudis Nöthens:

Funus vero, quam potuimus honorificentissima pompa elatum, et post decantatum Musice sacrum . . . (Jes. 12, fol. 25). — 1689. 8. März: hora 9 in nostro templo sepulta est Virgo Klingenberg. Sacrum cantatum est octo vel 9 constitutis Choralibus dati singulis sex blaffardi, et tribus, qui cecinerunt dies irae . . . dati singulis 4 blaffardi (Univ. 607).

Hier ist wiederum die Rede von angestellten Kirchensängern. Vor der Gründung des musikalischen Seminars, also vor 1696, scheinen bezahlte Musiker aus der Stadt und nicht die Zöglinge des Kollegs den musikalischen Grundstock des Chores gebildet zu haben. Auch in einer „Informatio verissima de Seminario musico Coloniae", welche sich im Archiv der heutigen Pfarrkirche Maria Himmelfahrt befindet (A II 88), wird die Bezahlung von angestellten Kirchenmusikern erwähnt:

Certum est primo, quod ante erectum Seminarium, Musici, Servientes templo nostro in Sacro, et Completorio acceperint Salarium 16 Imperialium. Qui tantum servierunt eidem in Sacro, vel Completorio, acceperint Imperiales 8.

Niemals jedoch im 17. Jahrhundert enthielten sich die Jesuitenschüler gänzlich der Mitwirkung am kirchlichen Kunst- und Gemeindegesang. Aus einer Notiz über eine Römerfahrt im April 1696 ist ersichtlich, daß etwa um dieselbe Zeit der Gründung des musikalischen Seminars die Gymnasiasten von den Kleinsten bis zu den Größten einen besonders regen Anteil nahmen am kirchlichen Musikleben:
exivimus . . . Scholis omnibus in cantu musicali exercitatis. In Infima praecinuerunt duobus cantibus circiter 12 in medio collocati, hinc inde respondentibus cantu solo reliquis; idem factum est in 2ª. In Syntaxi praecinuerunt 4 voces, cum Buccinatore, respondentibus hinc inde aliis cantu solo. Poëtae divisi in duos choros, omnes cecinerunt alternatim quatuor vocibus (secum in medio habuerunt Buccinatores) idem eodem modo fecerunt Rhetores: voces ita erant fere dispositae: 2 Cant. 2 Alt. 2 Tenor. Bassi . . . in summa aede cecinerunt 5 Scholae Humaniores 4 vocibus praeludentibus 4 Instrumentis . . .

Besonders am Calvarienberg war der Andrang von Leuten beiderlei Geschlechts sehr groß:

et ad montem Calvariae multis lacrimae excussae fuerunt.

Auf dem Rückweg schaute und hörte der Herzog von Sachsen zu . . .

[1]) Kölner Stadtarchiv Jes. 12, fol. 11.

et cantum adolescentum 4 vocum Crux ave, alternantibus Musicis cum laude excepit, et dedit pro die sequenti toto recreationem. (Univ. 607).

Die mehrstimmige (4st.) Aufführung des O Crux ave im Dom, auf dem Kalvarienberg und in der Jesuitenkirche wird schon in einem Bericht über eine Römerfahrt im März 1694 bezeugt (Univ. 607).

Das Konvikt des Kollegs hatte seine eigene kleine Hauskapelle, deren Patron Franciscus Xaverius war, und wahrscheinlich auch seine eigene Musik für den Gottesdienst in dieser Kapelle. So wird z. B. 1679 von der Aufführung einer „Musica S. Xaverii" berichtet (Jes. 12 fol. 13).

2. Kapitel

Musik im Kolleg außerhalb des Kirchendienstes

Gelegenheiten für musikalische Betätigung im Kolleg außerhalb des Kirchendienstes waren hauptsächlich die großen öffentlichen Festaufführungen, wovon in einem besonderen Kapitel die Rede sein wird, ferner die monatlichen Aufführungen in den Schulklassen (Deklamationen), der Schluß des Studienjahres im September (Michaelis), die feierliche Entlassung der Metaphysiker (in der Regel im Januar), hoher Besuch usw. Bei den Schulfeiern wurde meistens geistliche Musik vorgetragen (Te Deum, Motetten u. ä.). Eine intensivere Pflege weltlicher Musik aber setzte erst mit der Gründung des musikalischen Seminars ein. Bemerkenswert sind die Berichte über T u r m m u s i k im Kolleg am Vorabend oder am Abend selbst besonderer Feste. Es folgen zu alledem aus den Quellen Belege, die das einzelne von selbst verdeutlichen:

1617. 16. Juni: In declamatione menstrua res scenicae et musicae introduci non debent sine expresso consensu Praefecti (U. IX 605).

1621. September: Ipso S. Michaëli tres scholae grammaticae in s u i s c l a s s i b u s mane hora 7ª cecinerunt Te Deum laudamus pro gratiarum actione inde ducti ad sacrum. Reliquae classes in aula coniunctae idem praestiterunt sed c u m m u s i c a (U. IX 605).

1623. September: Ipso S. Michaëli scholae Grammaticae coniuncti in u n a m c l a s s e m mane hora 7 canunt Te Deum laudamus. Inde a l t e r n i s c h o r i s c h o r a l i t e r. Ceteri in a u l a congregati ante altare ornatum 1º intersunt cantui Musico, deinde alternantibus choris cum musicis canitur Te Deum. 3º canitur m o t e t a d e S. T r i n i t a t e cum versiculo et collecta de eadem (U IX, 605, pag. 78).

1624. 29. September: Festum S. Michaëlis incidebat in Diem Dominicum, quo studiosis nostris initium vacationum autumnalium concidebatur. Congregatis igitur in a u l a Philosophis, Rhetoribus, Humanioribus, Primanis, et habita concione, hora octava, ante et post hymnum S. S. Ambrosii et Augustini decantatum est Motetum, ut vocant. inde sub horam novam educti ad Sacrum.

Die festlichen Veranstaltungen der Laurentianer und Montaner Burse, der „Konkurrenz" des Jesuitengymnasiums, wurden etwas eifersüchtig überwacht. Im Januar 1625 z. B. schickte der Regens zwei Metaphysiker zu den Entlassungsfeierlichkeiten der Laurentianer:

retulerunt mihi utrobique fuisse praeclaram musicam, utrobique Praeceptorem ad dimissos nihil dixisse (U. IX 605. 21. Januar).

Michaelis 1625 hatten sich in der Aula Syntaxisten, Poeten, Rhetoriker, Logiker, Physiker zur Schlußfeier versammelt. Aufgeführt wurden:

duo moteta ante Te Deum et unum post cantatum a musicis studiosis solo organista pretio conducto.

Von den aufführenden Musikern gehörte also diesmal nur der Organist dem Kolleg nicht als Mitglied an, da er ja bezahlt wurde. Es schließt sich hier an eine Erwägung, die vom Regens am selben Tag eingetragen wurde, nachdem die Schüler in Ferien gegangen. Sie enthält eine Klage über den unwürdigen Motettengesang der Schüler, die Habgierigkeit und Flauheit des bestellten Organisten, die mangelhafte Disziplin im Chor und beim Musikunterricht:

Nescio an expediat cani te Deum. 1° quia non sit cum dignitate a studiosis qui Motetum erulant[1]) potius quam canunt. Et organista qui hoc anno vix semel iterumque attigit regale statim petiit florenum. deinde ii qui maxime deberent canere abeunt et fugiunt. qui canunt ipsi manent et pergunt visitare. 3° ingeneratur in animis studiorum esse quasi finem studiorum ac proinde omnes etiam Colonienses praetextu levissimarum causarum quaerunt abitum (U. IX 605, pag. 146).

Am 4. November 1625 fand die Aufführung von „Carolomannus et Pipinus" statt[2]). Am 5. ist im Tagebuch eingetragen:

Absoluta actione Actores et Musici petiere haustum. datum est illis. sed tantum nostri panes et cerevisia nostra. non vinum.

Am 6. die Rechnung für die bestellte Musik:

Pro trium dierum musica dati 4 Imperiales (U. IX 605).

1627. 22. Januar: fuit dimissio nostrorum Metaphysicorum 46. Actus pulcre successit, inchoatus hora 8ª cum bona musica absolutus paulo ante decimam (U. IX 605).

Die Erwägung der musikalischen Mißstände, die bei der Schlußfeier im Jahr 1625 zu Tage traten, hatte ihre radikalen Folgen. Am 29. September 1625 wurde in der Aula das Te Deum „choraliter" gesungen „sine ulla musica".

1628. 14. Januar: fuit dimissio 52 Metaphysicorum .... non est in aula cantatum te Deum laudamus quia absoluto acto musici ex aula iniere ad templum ubi sacro successit Te Deum laudamus ... P. Fredericus[3]) adolescentes dimisit et hortatus est ultimus[4]) (U. IX 605).

In einer Eintragung vom 10. Dezember 1632 ist von einem „kleinen Theater" die Rede, das in der Aula für die Musiker errichtet war:

1632. 10. Dezember: Deklamation in der Aula. Metaphysiker, Physiker, Logiker, Rhetoriker anwesend: superius in parvo theatro pro Musicis exstructo sederunt poetae (U. IX 605). Ferner geht aus einer Eintragung vom 4. April hervor, daß die Musik in der Aula ihren besonderen Platz hatte: Fest in der Aula. Poetae sederunt in choro musico (U. IX 605, pag. 411).

Im Calendarium scholasticum 1635 findet sich in Anmerkung 20 § 2 über die Dimissio Metaphysicorum folgendes:

Dimissionis Actus qui in aula Gymnasii exornata cum musica duas tantum horas tenet ... (U. IX 606).

Berichte über Turmmusik:

1622. Feier der Heiligsprechung der Jesuiten Ignatius und Franz Xaver:

Circa verspertinum crepusculum Musici e templi turre Litaniarum et hymni Te Deum laudamus, concentu, alternis choris, populum excivere, qui subdiu in genua procumbens deum collaudavit (Jes. 9, 276).

---

[1]) = wiehern. [2]) Vgl. Niessen, a. a. O. [3]) P. Friedrich Spee.

[4]) Für den P. Iberus Feken, den Präceptor der Metaphysica. Über Friedrich Spee und die Verhandlungen wegen seiner Anstellung als Professor vgl. U. IX 605, 239 ff.

Pars solennitatis saecularis P. P. Soc. Jesu actae Coloniae 1640 Festo S. Ignatii. Pridie h. 12 meridie compulsatum campanis summae aedis S. Gereonis, S. Andreae, S. Cuniberti . . . et P. P. Societatis. ex tubis militaribus ex peristilio turris Soc.^{tis} collusum . . Am nächsten Tage ebenfalls feierliches Geläute vieler Stadtkirchen: Nos in media caeterorum corona non infestive lusimus cum tubarum lituorumque ex turris fastigio concinentium, tum aeris campani symphonia gratissima (Jes. 9, Jahresbericht 1640). In demselben Bericht heißt es weiter: Caeterum alteras eius diei vesperas apparatu haud inferiori auspicatus est pontificio in habitu et caeremoniis Illustrissimus Osnabrugensis Episcopus Franciscus Guilielmus, sub quas, ubi iam inclinata esset in vesperam dies, artificiosis ignibus turris luxit pyreisque globis iucundissime lusum est, musica tam militari quam mansueta lepide concertante.

1678 (Kirchenjubiläum):

Sub 8^{vam} vespertinam ad noctem usque per Ecclesiae turrim festivi ignes colluxere, variis emblematibus insignia Serenissimarum domuum Austriacae et Bavaricae, Civitatis item Coloniensis et Societatis nostrae repraesentantes, instrumentis musicis interstrepentibus, . . iucundo per urbem omnibus Societati bene volentibus spectaculo (Jes. 12, fol. 11).

Eine Beanstandung des P. Regens bei der Entlassungsfeier der Metaphysiker:

1676. Februar: Dimissio Metaphysicorum in inferiore aula in novo thatro . . . Non placuit Patri Regenti, quod sub Te Deum laudamus descenderent et porrigerent manum . . . (Univ. 607).

Musik im Kolleg anläßlich hohen Besuchs:

1697. September. Ein florentinischer Herzog besucht auf der Durchreise das Kolleg:

. . . qui sacro apud nos audito sine comitatu rediit domum. paraverant se Adolescentes Studiosi, ut eum carmine et Musica in Refectorium exciperent; sed sine successu . . (Univ. 607).

Mehr Glück hatten die Schüler beim Besuch eines Herzogs von Lothringen, 1699:

. . . Deinde Ser.^{mus} Dux Lotharingiae Episcopus Olmucensis, dum 1. die Aprilis hac Osnabrugum abiret, Collegium nostrum invisere dignatus fuit, in egressu ad portam domus versu Musico honoratus (Jes. 12, fol. 72).

3. Kapitel

Musikalischer Unterricht, musikalisches Seminar

Über den musikalischen Unterricht sagen die von mir benutzten Quellen bis gegen Ende des Jahrhunderts nicht viel und nichts Genaues. Im Anhang zu U. IX 605 steht in einem Memoriale (S. 505 ff.) folgender Passus über den gregorianischen Gesang und seine Pflege:

Agendum cum praelatis ut pro discipulis novis Clericis in cantu instruendis, Gregoriano, assignent stipendium aliquod pro instructore. Convenit vero ut in vesperis nostris subinde aliquid choraliter cantandum permittatur discipulis uti sunt hymni, psalmi, et similia quae alternis cum choro cantari solent.

Diese Erwägung bezieht sich auf die Zeit um 1625. Man fragt sich erstaunt: soll es denn damals niemand unter den Patres gegeben haben, der die Alumnen im gregorianischen Gesang hätte unterweisen können bzw. dürfen? [1])

[1]) Vgl. die Einleitung dieser Abhandlung S. 421/2.

Ob übrigens etwas auf diese Erwägung hin geschehen ist, konnte nicht ermittelt werden. Wir wiesen schon hin auf eine Bemerkung über schlechte Disziplin beim Musikunterricht, die ebenfalls im Jahre 1625 notiert ist.[1]) In einer Regel für die Konviktoristen des Jesuitenkollegs aus dem Jahre 1647 heißt es:

Permitti possunt Instrumenta musica Convictoribus recreationis tempore, cum hac tamen cautione, ut tubae et alia instrumenta, quae viros Ecclesiasticos parum decent, non irrepant inter alia. Item ne obscoeni et saeculares nimium cantus in huius modi instrumentis usurpentur. Quod si terminos praescriptos aliqui transgrederentur, Superior curet in eos animadverti, ut alii eorum exemplo doceantur (Jes. 8, fol. 373).

Eine systematischere Pflege der Musik mit zwar immer noch vorwiegend geistlichen, aber auch schon weltlichen Interessen setzte erst in den 90er Jahren des Jahrhunderts ein unter dem Regens P. Cuper und dem kunstbeflissenen P. Paul Aler. 1696 wurde ein musikalisches Seminar gegründet. In dem Jahresbericht 1696 aus Jes. A. 12 lesen wir folgendes:

Gymnasium nostrum pergit florere honestate multorum perillustrium. conciliavit sibi iuventus nostra maximam laudem apud urbem totam eleganti suisque pausis destincto cantu, quo instructa est etiam 4 vocibus musicis concinere; Externis non paucis vel ideo templum nostrum frequentantibus. Et certe eorum plures quando viam ut dicimus Romanam tempore maioris ieiunii obiverunt studiosos nostros dum concinentes audirent, motum animi lacrymantibus oculis testabantur, fuerunt etiam, qui pecuniam inter egentiores eos, qui praecinunt, dividendam alius quidem imperiales 10, alius 6, alius 4, alii minus submiserunt. ut inchoatam hanc pietatem promoveamus, hoc anno initia Seminarii musici, Deo adiuvante, atque ut confidimus coepta fortunaturo, posuimus.

(Fol. 65) Ein Jahr später bereits wirkte dieses Seminar mit bei der Aufführung der von Aler verfaßten tragoedia musica Maximinus et Ursula, zu welcher der Kurfürst aus Bonn herüberkam:

Seminarium musicum anno superiore parvis initiis coeptum sumit incrementa. eius alumni specimen bonae scientiae, et artis dederunt hoc anno, quando tragoedia musica, cuius verba omnia typo vulgarimus, Maximinum et Ursulam tribus diebus continuis in theatro exhibuerunt. tulit res illa plausum non vulgarem apud summos, et imos: pluribus id unum desiderantibus, quod saepius theatro data non fuerit. dedicaverat hoc drama Collegium nostrum Serenissimo et Reverendissimo Principi Electori nostro Josepho Clementi, qui et oblatum honorem facili benevolentia acceptavit, et diem qui ludo initium faceret, ipse designavit. ergo appetente, quem statuerat die, descendit Bonna ipse cum magna parte aulae, et cohorte praetoria, dignatus Gymnasium nostrum honore cui par ei nunquam obtigit ad invidiam aemulorum nostrorum: stabant in atrio Gymnasii pulchro ordine hinc inde dispositi actores explicatis per intervalla labaris quibus Scholae singulae distinguuntur. per hos medius transibat ingressus princeps sonantibus tubis, quas seni tubicines, quos ipse adduxerat ex fenestris Gymnasii inflabant. et vero placuisse rem quam spectavit totam, principi, disertis verbis ipse testatus fuit (Jes. 12, fol. 68).

Am 7. April 1698 wird ein Drama musicum aufgeführt in der Rhetorica (Univ. 607). 1699 ist von einer zweimaligen Aufführung eines Drama musicum die Rede und von einer abermaligen Wiederholung anläßlich eines fürstlichen Besuches: eines princeps Hadamaicensis (Jes. 12, fol. 72). Auf das Musi-

[1]) U IX 605, pag. 146.

kalische geht aber diese Bemerkung weiter nicht ein. Doch wird die Wirkung herausgestrichen: urbem hanc totam sua laude complevit.

Am 1. Jan. 1699 besuchte der Nuntius Horatius Philippus Spada das Kolleg. Bei der Begrüßungsfeier wirkten ebenfalls Mitglieder des musikalischen Seminars mit. Hier das Programm der „Salutatio" nach Univ. 607:

1) 6 Schüler scenice vestiti trugen ein Gedicht vor. 2) prodierunt 4 discanti et 1 Altistus ex seminario nostro. 3) Pesch Poeta saltavit. 4) Sex primi acclamarunt. 5) Cecinerunt iterum Musici. in medio Refectorii umbraculum erat, postquod erant Instrumentistae."

Die schon erwähnten Akten A II 88 aus dem Pfarrarchiv der Kölner Maria-Himmelfahrtskirche betreffen die Fundationen des Seminarium musicum. Im Anhang befinden sich drei Informationen über das Seminar, von denen die erste Compendiosa Informatio de Statu Chori Musici, qualem inveni anno 1691 Coloniam evocatus; et qualis nunc est cum Seminario inchoato, eine Klage des Praefectus, oder, wie er sich auch nennt, Praeses Chori enthält über pekuniäre und andere Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hat, und einen Versuch, möglichst viele Fundationen des Gymnasium Tricoronatum dem Seminar zugute kommen zu lassen. Diese Informatio ist wichtig für die Vorgeschichte und Gründungsgeschichte des Seminars. Die zweite ist, wie der Titel schon sagt, eine Entgegnung (des P. Regens?) auf die erste Informatio: Responsio fundamentalis ad compendiosam informationem Chori Musici etc. Cum subjuncta informatione veriori. Beide Informationen lagen einer höheren Instanz (dem P. Rektor oder sogar dem P. Provinzial?) zur Entscheidung vor. Diese Entscheidung hat den Titel: Informatio verissima de Seminario musico Coloniae — Anno 1698 exeunte erecto. Die Jahreszahl ist offenbar ein Irrtum, das Seminar ist 1696 gegründet. Wie aus einem Satz dieser letzten Information hervorgeht, wurde sie sieben Jahre nach der Gründung des Seminars abgefaßt, das wäre also, von der irrtümlich angegebenen Jahreszahl 1698 ab gerechnet, im Jahre 1705, von dem wirklichen Gründungsjahr ab, 1703. Nicht viel früher werden somit auch die beiden ersten Informationen anzusetzen sein.

1. Aus der Compendiosa Informatio. Chorverhältnisse in der Zeit von 1691—1696: Bei einem gewöhnlichen musikalischen Gottesdienst wirken mit: 1 Organist, 5 Instrumentalisten, 5 Vokalisten. Diese Musiker sind Berufsmusiker, keine Zöglinge des Gymnasiums. Für ihre Besoldung wird die jährlich verfügbare Summe erschöpft. Aus welchem Fonds soll eine feierliche Musik, ein verstärkter Chor an Festtagen bezahlt werden? Oder will man sich immer mit einer „gewöhnlichen" Musik begnügen? Mit welchen Mitteln beschafft man neue Musikalien? (sine quibus . . . vita Musicae tollitur). Kann man sich noch Virtuosen leisten? Diese und ähnliche Sorgen bedrücken den Praeses Chori, einen Jesuitenpater, stark. Es werden dann weiter die verschiedensten Unannehmlichkeiten und Mißstände aufgedeckt, die aus dem ganzen System einer gemieteten Musik erwachsen. Da die Musiker mit dem Geld, das sie vom Kolleg erhalten, nicht auskommen können, sind sie naturgemäß auf Nebenverdienst in der Stadt angewiesen. Dabei ergibt sich häufig eine Kollision ihrer Verpflichtungen, und das Kolleg hat den Schaden: die Musiker bleiben oft

ganz aus, oder sie kommen zu spät [1]) oder sie eilen zu rasch fort. Wenn man sie ermahnt, schimpfen sie heftig, da sie wohl wissen, daß ein Ersatz für sie nicht so leicht beschafft werden kann. Denn es gibt wenig Musiker in der Stadt (!). So müssen für den Chor der Jesuitenkirche dieselben Musiker zugelassen werden, die zugleich noch in St. Gereon, im Dom und anderen Kirchen verpflichtet sind. Eine heillose Verwirrung entsteht dann oft, wenn in diesen Kirchen Feierlichkeiten zusammenfallen. Oder soll man etwa Sänger zulassen, deren Stimmen und deren Ruf schlecht ist? — Wenn der eine oder der andere Musiker aus irgend einem Grunde ausscheidet, krank wird oder stirbt, wenn Stimmen ausfallen, ist es schwer neue zu bekommen. Einmal hatte der Praeses Chori drei Jahre hintereinander keinen Diskantisten. Zur Mitwirkung bei außergewöhnlichen kirchlichen und weltlichen Festveranstaltungen im Kolleg lassen sich die Musiker nur durch Bitten und hohe Bezahlung gewinnen. Aber auch dann ist man noch nicht sicher, ob sie auch aushalten und mit Interesse bei der Sache sind. Ein früherer Chorpräfekt P. Dickhoff schenkte bei solchen Gelegenheiten den Musikern oft Nahrungsmittel (Fleisch), Kleider und andere für sie wertvolle Sachen. Trotzdem erlebte auch er dabei noch häufig Enttäuschungen. Doch bat er immer wieder um Almosen, die er von freigiebigen Externen und sogar vom Hausgesinde bekam. Auf andere Art wußte er sich nicht zu helfen.

All diese Schwierigkeiten und Unzuträglichkeiten zu beseitigen, gibt es eine Möglichkeit: Gründung einer Musik aus Zöglingen des Kollegs. Nach öfteren Besprechungen des Chorpräses mit einem Grafen von Rantzow stiftet dieser im letzten Jahre seines Lebens (1695) 1000 Reichsthaler als Stipendium für arme Gymnasiasten, mit der ausdrücklichen Bedingung, daß sie die Musik erlernen sollen, um im Chor der Jesuitenkirche mitzuwirken. Die Stipendiaten essen und wohnen zusammen und werden neben ihren anderen Studien besonders in Musik unterrichtet. Somit ist der Grund gelegt zu einem Seminarium musicum. Aus dem Nachlaß des Grafen sind weitere 1000 Reichsthaler für das Seminar bestimmt. 1698 fällt den Jesuiten ein altes Haus zu, das mit einem Kapital von 200 Reichsthalern ausgebessert und als Wohnung für die Musikseminaristen eingerichtet wird. Außerdem reicht diese Summe noch zur Annahme neuer Diskantisten aus, die mit den andern sogleich in demselben Hause untergebracht werden. Der Regens P. Cuper hat sich nach dem Zeugnis des Verfassers dieser Information besonders des Musikseminars angenommen.

2. Aus der Responsio fundamentalis ad compendiosam informationem Chori Musici etc.:

Secundum Tenorem fundationis [2]) . . . . 1° debet Regens Gymnasii quinque pauperes Studiosos nominare qui discant musicam qui sint pii, diligentes, probi etc. Possunt tantum sex annis frui hoc subsidio, debent illa conditione admitti, ut polliceantur, se ita pietati, litteris, et virtuti operam daturos, ut postquam studia absolverint, idonei sint ad statum Ecclesiasticum vel Religiosum.

---

[1]) Es ist uns schon aus früheren Jahren des Jahrhunderts bekannt, daß man zu wiederholten Malen mit dem Gottesdienst nicht beginnen konnte, weil die Musiker noch nicht da waren. Hier haben wir die Erklärung. Es scheinen also manche der oben geschilderten Mißstände nicht nur für die Zeit von 92—96, sondern schon viel früher zuzutreffen.

[2]) Gemeint ist die Rantzowsche Stiftung.

Dieser Hinweis soll die Darstellung der Rantzowschen Bedingungen, wie sie in der ersten Information angegeben sind, berichtigen. Dort heißt es nämlich: 1. Ut Fundatio mille Imperialium foret pro quinque pauperibus Studiosis, ut haberent inde Hospitium et olera in Seminario Musico, cuius initium per hos fieri voluit. 2. Ut idonei essent ad Musicam addiscendam, et Templo Societatis Jesu in choro deservirent. 3. Ut conversi forte ad fidem Catholicam aliis praeferrentur. 4. Ut pro Fundatore seu vivo, seu defuncto, eiusque familia orarent in dies, et Deo laudabiliter deservirent.

Weiter wird in dieser Responsio behauptet, daß die von dem Chorpräfekten für das Seminar beanspruchten Fundatio Richardica und Fundatio Corneliana weder den alten Chorus musicus noch das Seminar irgendwie beträfen. Beides seien lediglich Stiftungen zur Unterstützung armer Gymnasiasten ohne solche Bedingungen wie die Rantzowschen. Schließlich wird darauf hingewiesen, daß die Musikseminaristen für ihre Mitwirkung bei besonderen, meist weltlichen Feiern wie Sodalitätsfesten, Entlassung der Metaphysiker, Dialogen, Festaufführungen (actiones) einen besonderen Lohn bekommen.

3. Aus der Informatio verissima de Seminario musico Coloniae. Die Entscheidung über die einzelnen Punkte der beiden ersten Informationen wird in dieser Information der höheren Instanz stets kategorisch eingeleitet durch die Worte certum est. So ist gewiß, daß mehrere Jünglinge von Beginn des Seminars ab nur freien Unterricht, Unterkunft und Verpflegung bekommen haben, andere aber dazu noch Geld. Es ist ferner gewiß, daß die Jünglinge, wenn sie mit der gebührenden Sorgfalt in der Musik unterrichtet werden, 2, 3, 4, 5, 6 Jahre lang unserer Kirche dienen können; daß einige Stiftungen für Studierende unseres Gymnasiums ausdrücklich verlangen, ut discant / adolescentes / musicam, tantum nimirum, ut postea servire possint tum templo nostro, tum aliis Ecclesiis et religiosis ordinibus . . . Daraus geht hervor, daß das Geld, welches aus diesen Stiftungen fließt, den Studierenden gegeben werden muß, welche in der Musik ausgebildet werden, und nicht den Theologen oder Auswärtigen, Verheirateten[1]) . . . Es ist 5. gewiß, daß die Stipendiaten dem Regens unterstehen und nach dessen Entscheidung dienen müssen. Daran hat man sich bis jetzt am wenigsten gehalten. Denn bei besonderen festlichen Gelegenheiten (renovatio Sodalitatis, Dialogi, dimissio Metaphysicorum, actiones etc.) erhielt P. Steinsieck[2]) immer einen besonderen Lohn für die Seminaristen oder die Seminaristen wurden direkt bezahlt. Es ist einige Male vorgekommen, daß sich Seminaristen dem P. Regens gegenüber weigerten zu singen. Die Stipendiaten müssen vom Regens mit Sorgfalt ausgewählt werden. Wenn sie sich nicht gut aufführen, darf ihnen nach der Stiftungsurkunde nichts gegeben werden. Die Absicht des Grafen Rantzow ist bis jetzt insofern nie erfüllt worden, als noch kein einziger aus dem Musikantenhaus den geistlichen Stand erwählt hat; die Seminaristen haben entweder geheiratet oder sind anderswo hingegangen, einige von ihnen sind Spitzbuben gewesen, die hier mit ihrem Namen genannt

---

[1]) Zu ergänzen: Sängern. Es geht hieraus hervor, daß neben den Angehörigen des musikalischen Seminars immer noch auswärtige Musiker angestellt waren.

[2]) Vermutlich der Chorpräfekt und Verfasser der ersten Information, die auch signiert ist H. St. S. J.

werden könnten. . . . Gewiß ist 8., daß die Gymnasiasten, welche für ihr Singen kein Geld bekommen, dem Gymnasium gehorsamer sind, als die, welche im Musikantenhaus wohnen [1]). — Die Grundsätze, welche bezüglich der musikalischen Leitung zum Schluß empfohlen werden, bedeuten eine deutliche Abfuhr für den Pater Chorpräfekten:

Modus, quem olim P. Herwarts Regens Gymnasii habuit, hic est: Constituatur prudens et intelligens Musicus, cui detur Salarium certum; ille certa hora veniat ad Gymnasium, et publice eos instruat, quos Regens selegerit, percepturos in fine anni, si bene se gesserint et profecerint, certam pecuniam ex fundationibus. Idem instructor horis extempore a Regente designandis instruat Theologos et Philosophos nostri Gymnasii in cantu Chorali gratis. Instructor ille posset esse Praeses chori Musici.

Über die Hauptfundationen des Musikseminars, soweit sie noch aus der Wende vom 17./18. Jahrhundert stammen, gibt ein 1779 verfaßter Bericht [2]) folgende Zusammenstellung:

„Die Fundationes, welche zum Unterhalte der armen Studenten in Seminario Musicorum sind bestimmet worden, mögen in zwo Classen eingetheilet werden. — Die 1te Classe enthält die Fundationen, welche fodern (!); daß die armen Studenten zugleich sich auf die Musik begeben, und dadurch dem Chore dienen sollen. — Zu der 2ten Classe gehören die Fundationen, welche für die armen Studenten Gymnasii Tricoronati, ohne Rücksicht auf die Musik gewidmet waren; jedoch von den Regenten Gymnasii zum Behufe der armen Studenten in seminario musicorum sind übertragen worden. § 1. Zu der 1ten Classe kommen Nr. 1. Die Ranzowische, also genannt von Weiland dem Grafen von Ranzow, welcher im Jahre 1695 dem damaligen Regenti P. Cuperus 1000 Rchstlr., um dem Seminario pauperum den Anfang zu machen, geschenket hat. . . Nr. 2 Klingenbergica von 1000 Dahlern, welche Gymnasio Tricoronato unter belobten Regenten P. Cuperus sind gegeben worden mit dem Bedinge, daß nach dem Tode der Testirenden die Renten davon dem Seminario Musicorum sollten heimfallen. . . . Nr. 3. Lithiana minor von 200 Dahlern . . . Nr. 4. Corneliana von 600 Rcht. . . . § 2. 2te Classe. Nr. 5. 1040 Rcht., welche Hochgemelderer H. Graf von Ranzow für arme Studenten entweder zu Köln, oder anderswo bestimmet, und nach dessen Hintritte P. Regens Cuperus mit Genehmhaltung des Erben zum Behufe der armen Studenten in Seminario zugedacht hat. . . . Nr. 7. Ex Fundatione Regalina hat belobter P. Regens Cuperus, um das so genannte Hugenpoetische Capital zu ergänzen, den armen Studenten in Seminario zugesetzet . . . 24,54 Rcht. . . . Nr. 8. Ferner ex Quenteliana aus derselbigen Ursache 100 Rcht. . . . Nr. 9. Regens P. Aler hat aus der Widdigischen Fundation den armen Studenten in Seminario übertragen 400 Rcht., welche auf die Gemeinde zu Heimerzheim haften. . . ."

4. Kapitel

Patres und Brüder der Societät als Musiker

Wie Musik in den Studienplänen der Jesuiten bis 1696 kein obligatorisches Lehrfach, nicht einmal immer ein fakultatives war, sondern oft nur eine Beschäftigung, die von Liebhabern in ihrer freien Zeit getrieben werden durfte, immer vorausgesetzt, daß die ordentlichen Studien dabei keinen Schaden litten,

---

[1]) Daraus ergibt sich also, daß sich neben den Musikseminaristen und den auswärtigen angestellten Berufsmusikern auch andere Gymnasiasten aus freier Neigung aktiv an den musikalischen Darbietungen beteiligten.

[2]) A. II 88 fol. 1 ff.

so fungierten auch die musikalischen Mitglieder der Sodalität, die Cantores, Musiklehrer, Praefecti chori usw. waren, als solche nicht ausschließlich im Hauptamt. Der Standpunkt der Jesuiten in dieser Frage wird beleuchtet durch folgende Tagebucheintragungen des P. Regens vom 26. Januar 1619:

Praesehtatus fuit quidam a Laurentianis qui libros . . . de . . . (?) non audiverat et alius qui tantum libros Musicorum. Et licet Noster reclamaret uterque tamen admissus est ad Licentiam et Magisterium (U. IX 605).

Groß ist die Zahl der Mitglieder der Sozietät, die aus dem 17. Jahrhundert in den Akten oder gedruckten Quellen als Musiker genannt werden, gerade nicht. Der bedeutendste scheint als Musiker P. Jacobus Gippenbusch gewesen zu sein, der Verfasser des Psalteriolum harmonicum. Wenigstens darf das angenommen werden, solange die Frage noch nicht entschieden ist, ob P. Friedrich Spee selbst oder der Herausgeber P. W. Nakatenus oder wer sonst der Verfasser der Lieder mit Generalbaß in der Trutz-Nachtigal ist. Die Tätigkeit Paul Aler's fällt vorwiegend ins 18. Jahrhundert und soll vorläufig an dieser Stelle nicht in Betracht kommen. Über Gippenbusch sollen in einem Aufsatz über das Psalteriolum harmonicum einige Daten gegeben werden. Von folgenden Mitgliedern der Sozietät erfahren wir durch die Nekrologe[1]), daß sie sich musikalisch betätigt haben: Joannes Imickhauß. † 1652. Er hatte, heißt es, besondere Freude an den Liedern der Katechismusschüler. P. Petrus Bousch † 1665 . . .

innocenter a pientissima matre vidua educatus, ad Societatem venit 1629 annorum iam 20. Variis locis humaniores litteras latinas et graecas docuit annos facile 12. quando et Musices peritiam hausit. . . . Sodalitatis Civicae praeses . . . et exhortatur in variis Parthenonibus. Procurator indefessus Collegiorum . . . non modo in nostra, sed et aliis Provinciis, ultro denique ipso S. Andreae Apostolo / die / sub octavam matutinam post exordium sacri musici quod 15. annis studiose direxerat, animam Deo in holocaustum obtulit (Jes. 25a).

P. Joannes Dickhoff, von dem wir schon in einer Informatio de seminario musico gehört haben, starb 1683. In einem kurzen Nekrolog (aus Jes. 12) findet sich noch die Bemerkung: in concionibus catechesibus occupatur (fol. 21). — Fr. Georgius Monheim † 1685 wird als Vorsänger der Psalmen sehr gelobt (Jes. 12, fol. 35).

5. Kapitel

Die musikalische Bibliothek der Kölner Jesuiten

Wie die Kataloge der Jesuitenbibliothek J. A. 36 und 35 (Kölner Stadtarchiv) übereinstimmend bemerken, wurden die Musikwerke, abgesehen von einigen Gesangbüchern wie Allenberg's Psalmen, Georg Vogler's Katechismus u. ä. nicht bei den anderen Büchern in der allgemeinen Bibliothek aufbewahrt, sondern „in choro musico" Die Kölner Stadtbibliothek besitzt eine Anzahl Stimmbücher, die sie von ehemaligen Kölner Marzellen = d. i. dem alten Jesuiten-

[1]) Biographische Nachrichten über verstorbene Mitglieder des Kölner Jesuitenkollegs 1651 (1648)—1670. Kölner Stadtarchiv (Jes. 25 a).

gymnasium übernommen hat. Obwohl ich in keinem Stimmbuch den Stempel oder ein Signum der Kölner Jesuiten gefunden habe, darf doch als höchst wahrscheinlich angenommen werden, daß manches aus diesem Notenmaterial bei den Jesuiten im Gebrauch war.

Das Material, das noch einer gründlichen Untersuchung bedarf[1]), stammt fast durchweg aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Es umfaßt Messen, Motetten, Psalmen, falsi bordoni, Madrigale, Chansons, Ballette im Stil der klassischen a cappella-Polyphonie. Die größtenteils gedruckten Stimmbücher sind in übergroßer Anzahl unvollständig. Verhältnismäßig gut erhalten sind u. a. die Kompositionen des Joannis de Castro. Castro[2]) war Kapellmeister des Herzogs Wilhelm von Jülich, Cleve und Berg und hielt sich in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts einige Zeit in Köln auf. Dieser Meister wäre einer Sonderstudie wohl wert. Von anderen Komponisten ist Orlandus Lassus besonders häufig vertreten. Zwei Kompositionen, Th. Lud. Victoria's Cantiones sacrae 4, 5, 6, 8, 12 voc. Dillingen (J. Mayer) 1589 und Livre septième des Chansons a quatre parties . . . En Anvers chez la Veufe Jean Bellere 1597 tragen auf dem Titelblatt gedruckt das Signum IHS. Diese Werke sind vermutlich auf Veranlassung eines Jesuitenkollegs herausgegeben worden.

6. Kapitel

Katechismusschulen und Sodalitäten

Die erzieherische Tätigkeit und Seelsorge der Kölner Jesuiten beschränkte sich bekanntlich nicht nur auf den Unterricht im Kolleg, sie umfaßte auch die Katechismusschulen der einzelnen Pfarreien. Ferner begründeten und leiteten die Jesuiten die Marianischen Sodalitäten. Mit der Pflege des religiösen Lebens im katholischen Sinn ist eine Pflege geistlicher Musik unzertrennbar verbunden. Wie wir später sehen werden, konzentrieren sich die kirchenmusikalischen Bestrebungen der Jesuiten in den Katechismusschulen ganz auf das Volkslied. Von einzelnen Sodalitäten wissen wir, daß sie ihre eigenen Chöre hatten und neben dem Volkslied auch mehrstimmige Musik pflegten. — Eine Prozession im Jahre 1639 beim Beginn des Ordensjubiläums vereinigte alle Einheiten, deren religiöse Führung die Jesuiten in Händen hatten. Um einen kurzen Begriff zu geben von dem Umfang dieser Einheiten und ihren musikalischen Leistungen bei dieser Prozession, soll hier einiges darüber aus dem Jahresbericht 1639 der litterae annuae Jes. 9 wiedergegeben werden.

An der Prozession nahmen teil: die Katechismusschulen von S. Severin, S. Peter, S. Maria im Capitol, S. Nottburga, S. Brigida, S. Laurentius, S. Christopherus, S. Lupus, S. Cunibert, S. Ursula; die Sodalitas Ursulana ex Virginibus ac Matronis viduis collecta, angelica Studiosorum, Adolescentum civicorum, Militaris, Sodales Gallicani, Sodalitas Civium, Beatae Mariae Annunciatae, Reverenda Sodalitas Dominorum Ecclesiasticorum. Einheiten die beim Ausgang der Prozession sangen: . . . post hoc Catechetica ex S. Nottburga Gallici idiomatis hymno piissime concinens iuventus. — Vexillum cum S. Christophori iuventute Catechetica qua

---

1) Ein Verzeichnis besitzt die Kölner Stadtbibliothek.
2) Eitner, Quellen-Lexikon II, S. 363/364.

tribus minoribus distincta vexillis, adiunctum habebat virginum ac Matronarum canticis piis ac orationibus occupatum chorum. — Adolscentum Civicorum ... vexillum ... Quindecim denique facigerorum ordines et musici ex eadem sodalitate delecti alternos cum caeteris modulos facientes grata varietate procedebant." Das hl. Sakrament wurde unter einem „Himmel" (umbrella) getragen: juxta umbrellam Illustres aetate minores faces deferebant. Musicis ad singulas stationes accinentibus, quos tubarum clangor tympanis permixtus excepit. Gesungen wurden bei der 1. Station die Kollekten aus der Oktav der hl. Apostel Petrus und Paulus, der hl. drei Könige, der Märtyrer Nabor, Felix und des hl. Gregor; bei der 2. Station ein feierlicher Vers mit der Kollekte vom hl. Dominicus; bei der 3. Station Versus et Collecta de S. Maria; bei der 4. Station (St. Gereonskirche) Collecta de S. S. Martyribus Gereone et sociis eius; bei der 5. Station versus cum collecta de Ven. Sacramento; bei der 7. Station versus et collecta de S. S. Ignaiio et Francisco. Schluß in der Jesuitenkirche mit dem Hymnus Te Deum laudamus.

Über den musikalischen Anteil der Sodalen bei den Jubiläumsfeierlichkeiten am Ignatiusfest 1640 heißt es:

Qua grata vicissitudine, hinc tubarum lituorumque clangore, illinc musicorum vocibus et instrumentis varie et suavissime intercinentibus non modo hominum in urbe vulgus, sed et illustres quasque personas in altam noctem ad voluptatem tenuere (Jes. 9, fol. 381).

Zu diesem selben Fest kamen auch ländliche Katechismusschulen aus der Umgegend von Köln in die Jesuitenkirche. Sie zogen mit Musik in Stadt und Kirche ein. Es findet sich darüber ein Bericht in Jes. A. 30 des Kölner Stadtarchivs.

Quinto Augusti, qui fuit Dominica infra Octavam S. P. Ignatii suplicatum ad templum Societatis Jesu adducti sunt Catechismi Rurales, quot ob distantiam nimiam, vel militum timorem impediti non fuerunt. Venerunt promptissimi senes, iuvenes, Domini, Servi, magni, parvi, utriusque sexus. Ex pagis Sördt, Weiss, et Rodenkirchen per portam S. Severini ingressi, ... cantantes vocibus, chelybus, et lyripipiis suis circa decimam dictae Societatis templo appropinquerunt .... fuerunt utriusque sexus graves homines; imo et e Patribus Societatis iam saepe memorati, qui lacrymas non tenerent, cum ruralem istam plebem in lyripipiis, et totis pectoribus et vocibus Deo et Societati in simplicitate sua sincere iubilantes audirent.

Aus der Studie „Die Kölner Bürger-Sodalität" von Prof. A. Müller kann man eine kurze Übersicht gewinnen über das musikalische Leben innerhalb dieser Sodalität. Wir können auch hier unterscheiden: die musikalischen Leistungen der Sodalen selbst und das Mitwirken einer gemieteten Musik bei besonderen Gelegenheiten. Dem Vorstand der Sodalität waren als eine besondere Gruppe die Cantores[1]) angegliedert. Bei den regelmäßigen Andachten sangen die Sodalen kirchliche Volkslieder und Psalmen; bei besonderen Andachten, wie sie z. B. 1600 in der Fastenzeit Freitags und in der Karwoche täglich abgehalten wurden, die Litanei vom Namen Jesu und das Miserere[2]). Bei 13- oder 40stündigem Gebet besuchte der Sodalenchor auch andere Kirchen der Stadt und sang dort

[1]) „Sie nahmen, um den Gesang der übrigen Sodalen beherrschen zu können, während der Andacht einen besonderen Platz ein. Bald bildeten sie eine eigene Körperschaft in der Sodalität; wer unter sie aufgenommen werden sollte, mußte eine Zeit lang als Mitsänger (Succentor) sich ihnen anschließen. Ihr Ansehen wurde bald so groß, daß eine Abordnung derselben zum Vorstande zugelassen wurde." Müller, S. 40.

[2]) Ebenda S. 10.

deutsche Psalmen[1]). Gemietete Musik wirkte hauptsächlich mit bei einem Fest, das die Sodalität jährlich zur Einführung des neuen Vorstandes gab, und zwar sowohl in der Kirche beim musikalischen Hochamt wie bei der weltlichen Feier; zeitweilig jedoch trat bei der letzteren an Stelle der bezahlten Musikkapelle, wenn es der Sodalität zu teuer wurde oder wenn sich die Sodalen selbst musikalisch betätigen wollten, ein gemeinschaftlicher Gesang[2]). Auch über das „Te Deum" mit musikalischer Begleitung und Hochämter mit Pauken und Trompetenschall wird berichtet.

Über musikalische Bestrebungen der Junggesellen Sodalität von der Verkündigung und der hl. drei Könige orientiert Jes. A. 56 im Kölner Stadtarchiv. Im Vorstandsverzeichnis werden 1639 11 Cantores genannt, 1661 nur 3 Succentores, 1663: 4 Succentores, 1664: 2 Cantores und 2 Succentores, 1667: 4 Cantores, 1689: 6 Cantores. Ein Sachverzeichnis von 1642 verzeichnet u. a. auch ein Psalmenbuch mit 4 Stimmen. In einem Brief der Sodalität an den damaligen Provinzial Winand Weidenfeldt wird um die Erlaubnis gebeten, im Oratorium der Sodalität ein psalmodiae missae sacrificium abhalten zu dürfen. Die Genehmigung ist unter dem 14. Februar 1681 datiert.

Aus den „Consuetudines" der Sodalität:

1. Feierliche Aufnahme neuer Mitglieder. Weihe zum Dienst der allerseligsten Jungfrau. Zum Beginn des Ritus stimmt der Pater oder wenigstens ein Succentor den Hymnus Veni sancte Spiritus lateinisch an; danach rezitiert der Pater das Versikel: Emitte Spiritum tuum et creabuntur, dem in der Osterzeit ein gesungenes Alleluja beigefügt wird. Die Sodalen antworten singend (fol. 136).

2. Feierliche Einführung des neuen Vorstandes. Sie geschah jährlich zweimal im Sommer und im Winter. Vor der Ankunft der Eingeladenen singen die Sodalen nach ihrer Gewohnheit im Sommer Psalmen, im Winter Weihnachtslieder. ... Musicam vidi quandoquidem adhiberi renovationi, sed quandoquidem ipsimet Sodales sui cantus sunt amantissimi, atque etiam concentus musicus ob loci incommoditatem parum auditur, quia item per musicos valde tempus extrahitur, at licet unam alteramve tantum cantionem concinant magnam valde mercedem duorum et dimidiati imperialis postulant, maluerunt eam non adhiberi (fol. 141). — Also die gleichen Verhältnisse wie in der Bürgersodalität.

3. Bei der Römerfahrt gehen die Sänger inmitten der Sodalen. Die Assistenten, der Präfekt, der Pater mit seinem Socius sollen den Gesang leiten und ihn mäßigen, wenn er sich zu laut anhört. Wenn die Zahl der Sänger so groß ist, daß man drei Chöre daraus bilden kann, so hat der Pater danach seine Instruktionen zu treffen. Ein Chor von zwölf oder mehr wird an die Spitze gestellt, ein anderer an das Ende, in der Mitte muß auch eine genügende Anzahl sein. Damit beim Singen kein Durcheinander entsteht, stimmt der Vorsänger in der mittleren Sängerschar die bezeichneten Lieder an; wenn diese ihren Vers abgesungen hat, singen die Sänger an der Spitze und am Ende zusammen. So wirkt der Gesang auch bei einer langgedehnten Prozessionsordnung, wo man ihn auch immer hört, sehr erbauend. Ein Succentor wählt nach der Zeit des Kirchenjahres für seine Sodalen Lieder aus, und zwar, wenn er klug ist, nur bekannte. Er schreibt sie auf kleine Zettel und verteilt bei Beginn der Prozession 30 oder 40 von diesen. Danach richtet man sich auch bei anderen Bittfahrten. Beim Auszug aus der Jesuitenkirche — vorausgesetzt, daß dort die Prozession beginnt — wird „Komm Schöpfer Geist" deutsch gesungen. Von dort aus geht es zum Dom. Hier schweigt jeder Gesang, wenn die Kanoniker im Chore singen. Der Vorsänger muß sich bemühen, daß schon beim Einzug in den Dom nicht mehr gesungen wird (fol. 150 ff.)

[1]) Ebenda S. 57. [2]) Ebenda S. 46.

Am Schluß von Jes. A. 56 findet sich eine Ratio Cantus [1]) (fol. 158 ff.), die hier im Urtext wiedergegeben werden soll:

Ratio Cantus

aus Jes. A. 56 fol. 158 ff.

1. Singulis diebus quibus conveniunt hora nona, at etiam si aut quipiam maturius advenerint, aut psalmodiae amantiores eam ipsimet noscunt, paullo ante cantatur fere usque ad ipsum medium decimae, ut discant cantiones et psalmos sacros aetati suae convenientes.

2. Canuntur autem ordinarie psalmi Davidis germanici. In Natalitio et paschali tamen mense tribus circiter Dominicis natalitia et paschalia carmina vulgo usitata concinant.

3. Psalmos cantandos, qui Succentoris fungitur officio, clara voce nominat, suo fere arbitrio, ipseque initum praecinit, moderaturque sua voce informatque ignorantes. Est tamen pulchra ista a Civibus usurpata consuetudo, ut in tegula bini numero suo notati, psalmi describantur pro ista ipsa Dominica modulandi. Deinde virgula interposita, mox sub illa alii bini designentur canendi futura Dominica. Praestat (salvo meliore) hic ordinem observare psalmorum, ut nullum praetergrediantur in ordine Psalmum cuius melodiam ignorent, ac ut noviter suscepti etiam eos perdiscant quos alii iam didicerunt: ac ut observent eos, qui modulis omnino conveniunt, quorum pauci sunt. Quod si tamen omnibus notam psalmodiam animadversum fuerit, tum strophis tribus aut quatuor cantatis ad sequentem progressio fiat.

4. Ad finem Sodalitatis fere non canitur, si tamen vis perbrevis quispiam e psalmis cani poterit, qualem ad hoc usurpatum et oportune valde, vidi 116^{tum}. Posset ob brevitatem pariter non inutilis pro variatione subinde esse 133us vel 132^{dus} si prius omnimodo calluerint. Vidi etiam cantari ad exitum cantionem de B^{a} Virgine singulariter impressam. Dich o gnädigste Mutter wir ehren. Sed quandoquidem ea pro illo anno 1648 in seriem distributa ab iis accepto exemplari adhuc recens in memoria persistebat, non difficulter id factitatum: anno post cum exemplaria cantionis illius nulla superessent, ac plus dimidiata parte coetus innovatus esset accessu novorum absistendum coepto fuit.

5. Considerandum hic tibi relinquo an non satius aliis omnibus similibus cantiunculis abstineatur. 1°. Quod cum novi ac novi continuo aggregentur, veteresque permulti discedant, ii non queant addiscere similes cantiunculas. Sat opera, sat cantus fecerint si totum psalterium eiusque numeros addidicerint. Ubique per Provinciam psalmorum cantibus Civium sodalium aures pascuntur, praestat itaque communi modo se attemperare. Nisi velles parvulos Catechismos usurpari solitos libellulos Psalteriolum dictos, in quo post innumeram aliarum cantionum copiam, psalmi aliquot aggregati in Congregationem hanc inductos extirpatis libris Psalmorum solorum, quod nemo probaverit alius. 6. Psalmos praedictos a Sodalibus canendos in tabula seu tegula dicta annotare, attendereque simul ad necessaria Praecentoris esset. Quod si tamen is defecerit aut neglexerit, Patris cuiusve socii erit supplere defectum. Tabella isthaec ponitur in loco omnibus maxime conspicuo. / 7. Diebus festis solennissimis per annum scilicet Circumcisionis, Paschae, Pentecostes, S. P. N. Ignatii siquidem in Dominicam inciderit, Assumptionis Deiparae, S. S. Omnium, Nativitatis Jesu Christi D. N. invitantur Sodales Adolescentes, ut in templo nostro ab hora prima usque ad 2^{dam} qua concio inchoatur psalmodiam exerceant. Invitantur inquam ad hoc duabus etiam Dominicis praecedentibus, ut notum sit omnibus, tueanturque honorem suum elegantia et frequentia cantus. / 8. Quod de festo S. P. N^{ri} occurrente in Dominica dixi, scito non semper ratum fixumque veluti alia teneri: nam quidquid sit de prioribus

---

[1]) Wie aus dem Text ersichtlich ist, stammt diese Ratio Cantus aus dem Jahre 1650. Präses der Sodalität war 1648 P. Kritzraedt, 1650—53 P. Andreas Moers, 1653 P. Bousch.

annis, hoc praesente anno 1650mo etsi paratus essem ad observandum, invitassemque jam Sodales, placuit tamen omitti, eo quod cedendum videretur potius Catecheticis ornatis puellis salutantibus S. P. Ignatium ac venerantibus oblatis permultis cereis, quibus id tempus in Catalogo assignatum, ac nulli ibi nostrae sodalitatis ad cantum congregandae mentio inspergatur. proinde rite ipse videbis quid faciendum quidve omittendum.

9. Dominica Quinquagesimae ad comprecationis horam antu celebrandam invitati anno 1649 comparuere etiam frequentes: At serius aliquanto post aderat etiam assignata eo tempori Catechetica puellaris turba. Nos et aetate et cantu et sexu potiores cedere in tali congressu iniquum fuisset: permisimus tamen ut a nobis inchoatos psalmos strophis nobiscum alternarent. Quid porro subsequentibus temporibus servandum inquirendum et providendum erit. /

10. Te Deum laudamus post promulgatum Magistratum Itemque quando Veni Sancte Spiritus praecinatur suscipiendis suo loco annotatum dispicies. — Psalmorum aliquot libros habet Sodalitas, hos Sacristanus exponit Dominicis diebus supra altare ad usum primi occupantis, ac redditos reponit.

11. Observandum hoc denique: Psalmos qui in templo nostro praecipuis festis et qui in supplicationibus viave Romana concinuntur seligi quam optimos temporique aptissimos ab ipso Succentore ac minutis in chartulis 24 circiter per scamna si in templo fiat cantus, aut per diversos alioqui distribui, ut omni in loco quis quemque psalmum ex ordine consequatur.

12. Ut psalmorum melodias Succentor aliique voce excellentiores addiscant opus erit instruere illos invitatos et convocatos die aliquo festo tempore tibi commodo.

Versucht man die Wesenszüge der musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert klar zu stellen, so muß zunächst noch einmal an die historische Hauptbedeutung erinnert werden, die dieser Orden für Köln hatte: an seinen Kampf gegen den vordringenden Protestantismus. Fast in jedem Jahresbericht der Litterae annuae findet man einen besonderen Abschnitt, worin über den Kampf gegen die Häretiker berichtet wird. Ein Kölner Senator bezeugte 1600 einmal im Rate der Stadt „daß hauptsächlich durch die Jesuiten der Protestantismus in Köln ferngehalten werde." [1]) In den marianischen Sodalitäten wurden aus allen Ständen eine geistige Miliz gebildet, die in der Verteidigung des katholischen Glaubens gegen den Protestantismus systematisch eingeübt wurde. [2]) Den Kampf selbst aber führten diese Milites christiani durchaus nicht immer mit geistigen Waffen, sondern oft auch mit Gewalt. Im letzteren Fall erinnert ihr Vorgehen sehr lebhaft an die organisierten Knabenscharen Savonarolas. Schon Müller bemerkt: „Ebenso eifrig waren die Sodalen darauf bedacht, glaubensfeindliche Bücher, damals das gewöhnliche Mittel zur Verbreitung der Irrlehre, aufzustöbern und zu vernichten. Im Jahre 1579 brachten sie deren hundertundzwanzig zusammen." [3]) 100 Jahre später scheint man noch die gleichen Methoden angewendet zu haben. Ein Bericht aus Jes. 12 vom Jahre 1678 sagt: nonnulli ab inventerata proiectaque peccandi consuetudine ad saniorum vitae rationem sunt perducti. Ereptae e manibus impudicae cantilenae, et suspecti de haeresi libelli (fol. 10). Das „Ereptae" ist außerordentlich charakteristisch. Schamlose Lieder wurden also mit

---

1) Müller, a. a. O., S. 3.

2) An die Vorlesungen zur Erklärung der hl. Schrift schlossen sich in den Congregationen „wöchentlich einmal vom Präses geleitete Disputierübungen über die Unterschiedslehren an." Müller, a. a. O., S. 5. 3) Ebenda, S. 10.

Häretikerschriften auf einen Haufen zusammengeworfen. Scharf erkannten die Jesuiten die Macht, die dem jungen Protestantismus im geistlichen Volksgesang zu Gebote stand. Das äußert sich u. a. klar in der Vorrede zum Kölner Psalter 1638. Auch wird hier das Mittel zur Gegenwirkung angegeben: man soll es genau so machen wie die Protestanten. Das geschah zunächst einmal in einem allgemeinen Sinn. Die Pflege des geistlichen Volksgesangs trat in den Mittelpunkt der musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten. Schon die Zahl der von ihnen herausgegebenen Gesangbücher und die sorgsame Pflege der Volkslieder in den Katechismusschulen und Sodalitäten sprechen dafür. Die Verwendung des protestantischen Kampfmittels geschah aber auch in einem speziellen Sinn. Es wurden protestantische Melodien mit verändertem Text verwendet, so z. B. das alte Geusenlied [1]) „Wilhelmus von Nassouwe" zu dem Text „Es fiel ein himmelsthawe" [2]). Diese Methode handhabten die Jesuiten keineswegs allein, sondern bekanntlich auch andere Herausgeber katholischer Gesangbücher. [3]) Die Verwendung protestantischer Melodien war ebensowenig anstößig wie die Verwendung weltlicher Melodien, die mitunter ursprünglich einen sehr laszivem Text hatten. Der neue geistliche, katholische Text sanktionierte alles. Der Herausgeber des Seraphisch Lustgart, Cölln 1635, weist z. B. in seiner Vorrede in dieser Beziehung auf das Beispiel des hl. Ephräm hin, des großen Hymnendichters des christlichen Orients: „dan da bey den Syrern im gebrauch waren des Harmonij gifftige Lieder, hat er andere gottseelige in dero platz zugerichtet, weil nit die melodeyen sondern die Wort, sträfflich, gottloß und schändtlich sind." [4]) Diesen Standpunkt vertritt auch noch ein so moderner Geist wie Friedrich Spee. Die Individualität einer Volksmelodie ist den Kölner Jesuiten noch nicht aufgegangen. So streng sie sich in der Vortragspraxis an die Zeiten des Kirchenjahrs halten, sie beachten dabei nur den Text, nicht die Melodie. [5]) Aber in ihren Kirchengesangbüchern erscheinen, wenigstens nach dem jetzigen Stand der Forschung zu urteilen, mehrere auch noch heute beliebte Kirchenweisen zum ersten Mal. [6]) Die Bedeutung des Psalteriolum harmonicum und der Melodien der Trutz Nachtigal für den Wandlungsprozeß der alten Form des katholischen Kirchenliedes in seine moderne Form wird noch zu behandeln sein. Doch zeitigte die Pflege des Volkslieds durch die Kölner Jesuiten auch Entartungen. Zweifellos war z. B. das Zulassen der Bauern „musik" in die Jesuitenkirche eine zu weitgehende Konzession an den Volksgeschmack. Eine künstlerische Entartung aber nach der entgegengesetzten Richtung hin war der Versuch, das Volkslied zu dialogisieren, wie er bei den Textaufführungen

[1]) Köln war ein Zufluchtsort für die vor der spanischen Gegenreformation aus den Niederlanden fliehenden Geusen. Über die niederländisch reformierte Gemeinde in Köln vergl. Ennen, Geschichte der Stadt Köln, Düsseldorf 1880, V, 321ff.

[2]) Kölner Psalter 1638, p. 22 — Bäumker I, 358/359 Nr. 100.

[3]) Daß auch die Protestanten Melodien aus Katholischen Kirchengesangsbüchern übernommen haben, ist ja allgemein bekannt.

[4]) Bäumker I, 229.

[5]) Weihnachtsmelodien werden zu Fastenliedern verwendet, vergl. die Melodie zu dem Lied „O wie jämmerlich an das Creutz geschlagen" im Kölner Psalter, p. 142 (137) mit Bäumker I, 478/479 Nr. 217.

[6]) Vergl. z. B. Bäumker I, 416 u. 476 Nr. 169 u. 214.

der Katechismusschulen vorkam. Der außergewöhnlichen Pflege des kirchlichen Volksgesanges gegenüber muß eine Vernachlässigung der liturgischen Kunst, des gregorianischen Gesanges, festgestellt werden. Nur die Alumnen sangen ab und zu einmal Choral in stillen Zeiten des Kirchenjahrs, so etwa im Advent. Diese Vernachlässigung ist den verantwortlichen Männern im Kölner Kolleg zuweilen selbst im Hinblick auf die Ausbildung der jungen Kleriker bedenklich vorgekommen. Daher das in Kapitel 1 mitgeteilte Memorale ans U. IX. 665. Während in einem Mainzer Sodalitätengesangbuch (1615) 28 deutsche Lieder nicht nur in ihrem Text sich an die lateinischen Hymnen anschließen, sondern auch in ihren Melodien die gregorianischen Choralweisen beibehalten,[1] sind die lateinischen Hymnen in den Kölner Jesuiten-Gesangbüchern z. B. im Psalteriolum harmonicum wie deutsche Kirchenlieder behandelt.

In Kapitel 1 sind Belege genug zitiert, die auf eine Pflege der klassischen Polyphonie namentlich bei außergewöhnlichen Festen schließen lassen. Erwiesen ist aber, daß die Jesuiten eine solche Kunst nicht mit den eigenen künstlerischen Kräften allein aufgeführt haben. Sie mieteten sich entweder Berufsmusiker oder der Erzbischof stellte sie ihnen aus seiner Kapelle. Die ganzen Unannehmlichkeiten, die das System der engagierten Berufsmusiker mit sich brachte, haben sie oft genug bitter erfahren müssen. Stundenlang wartete man manchmal auf die Musiker, bis man mit dem Gottesdienst beginnen konnte. Auch über das Motettensingen der Jesuitenschüler bei Schlußfeiern etc. wird nicht immer lobend berichtet. Die Klage, die wir in U. IX 605 zu Michaelis 1625 eingetragen finden, klingt sogar hoffnungslos. Das alles sind bestimmte Anzeichen dafür, daß die Kölner Jesuiten zu dieser Kunst kein tieferes seelisches Verhältnis hatten. Denn überall, wo ein solches zu irgend einem Gegenstand vorhanden ist, findet gerade dieser Orden auch unter den widerwärtigsten Umständen einen Weg zum Ziel.

Dagegen darf man wohl von einem inneren Verhältnis der Kölner Jesuiten zur modernen Kunstmusik des beginnenden 17. Jahrhunderts, zur Monodie, sprechen. Auch das wird noch zu erweisen sein.

Ein anderer sehr hervorstechender Zug der musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert ist die starke Betonung und Berechnung der musikalischen Wirkung auf die Zuhörer. Das kann nicht verwundern, war doch ihr musikalisches Interesse in dieser Zeit vorwiegend auf einen rein religiösen Zweck gerichtet. Bei jeder größeren musikalischen Aufführung berichten sie eingehend über die Wirkung, meistens eingehender darüber als über die Mittel der Aufführung und über das Programm. Glücklich und stolz sind sie, wenn sie erzählen können, daß die Zuhörer bis zu Tränen gerührt waren. Folgten zwei festliche Gelegenheiten kurz aufeinander, so wurde die weniger bedeutende still begangen, um der bedeutenderen nicht die exzeptionelle Wirkung zu nehmen. Daß die Musik edle Affekte erregen müsse, betonen z. B. die Münchener Jesuiten mindestens ebenso sehr wie die Kölner. Das aber tritt anderswo vielleicht nicht so stark hervor wie in Köln, daß hier die Jesuiten

[1] Bäumker I, 81.

einen ganz besonderen Gefallen fanden an dem „heiligen Schrecken", der durch den plötzlichen Tusch von Kriegsfanfaren während des feierlichen Gottesdienstes verursacht wurde. Die Vorliebe für das Militärische, die sich in der häufigen Heranziehung von Militärmusik bei kirchlichen Feiern äußert, zeigt sich auch noch in einer anderen Richtung: der Vortrag und das Einstudieren des kirchlichen Volksgesangs in den Sodalitäten war militärisch organisiert. Muten uns doch die Disziplin des Prozessionsgesangs und stellenweise die „Ratio Cantus" in dem Buch der Junggesellensodalität heute fast an wie ein preußisches Exerzierreglement! Bei den Aufführungen der Katechismusschulen begegnet uns die merkwürdige Gepflogenheit der Jesuiten, den Vortrag kirchlicher Volkslieder von den Kindern mit Gesten begleiten zu lassen. Das naiv zugestandene Motiv: quod mire placuit spectatoribus [1]) scheint mir aber nicht das einzig zutreffende zu sein. Es äußert sich hier auch, wenngleich am verkehrten Ort und mit ganz verkehrten musikalischen Mitteln, ein Sinn für rhythmischen Ausdruck, den wir ein anderes Mal bestätigt finden in so manchen, streng symmetrischen, tripeltaktigen Jesuitenliedern (vergl. bes. Trutz-Nachtigal) und in der Pflege der Tanzkunst. Wo aber eine Tanzkunst blühte, war auch Tanzmusik. Ihr Einfluß hinwiederum auf die Gestaltung mehrerer Melodien der Trutz-Nachtigal ist unabweislich [2]).

Ein Umschwung in der künstlerischen Einstellung der Kölner Jesuiten setzte um die Wende des 17./18. Jahrhunderts ein. Rein künstlerische Interessen traten unter dem Regens P. Cuper und dem als Dichter und Musiker selbst tätigen P. Paul Aler in den Vordergrund. Mit der Gründung des musikalischen Seminars 1696 nahmen die Jesuiten selbst die musikalische Ausbildung ihrer Zöglinge fester in die Hand. Virtuosen traten in der Jesuitenkirche auf. Die Pflege der lateinischen Oper setzte ein. Gewiß können die Jesuitenspiele des 16. Jahrhunderts nicht als Vorläufer der Oper betrachtet werden, wie Kretzschmar in seiner „Geschichte der Oper" bemerkt [3]). Aber das Umgekehrte ist der Fall: die Entwicklung der Oper im 17. Jahrhundert gewann Einfluß auf die Gestaltung der Jesuitenspiele. Dieser Prozeß ist auch bei den Kölner Stücken zu verfolgen. Als Träger der Operneinflüsse dürfen wir die in Köln im 17. Jahrhundert auftretenden fremden Spieltruppen ansehen. Es ist bezeichnend, daß die Jesuiten deren Vorstellungen scharf überwachten und zuweilen auch dagegen in sittlicher Entrüstung polemisierten [4]). Wahrscheinlich können wir also, bei den Anfängen wenigstens noch der Kölner Jesuitenoper, annehmen, daß auch hier die Methode mitgespielt hat, sich der gegnerischen Mittel für die eigene Sache zu bedienen. Allerdings schrieb bereits in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts der Kölner Domkapellmeister und Organist Casparus Grieffgens lateinische Opern [5]). Die Musik dazu ist aber bisher ebensowenig wie die Musik zu den Jesuitenopern zu finden.

[1]) Vgl. Jes. 30 Kölner Stadtarchiv. Katech. Auff. „Salutatio angelica."

[2]) Instrumentale Tanzmusik wurde im 17. Jahrhundert auch von den englischen, französischen und italienischen Komödiantentruppen aufgeführt, deren Auftreten in Köln C. Niessen in seiner Arbeit „Dramatische Darstellungen in Cöln" a. a. O. behandelt. Vgl. ebenda S. 93.

[3]) S. 13.

[4]) Niessen, a. a. O., S. 106. Veröffentlichungen des Kölner Geschichtsvereins (1917).

[5]) Ebenda, S. 117/118.

Georg Christoph Strattner (c. 1645–1704)

Ein Beitrag zur Entwicklung der süddeutschen Barockmusik

Von

Elisabeth Noack, Darmstadt

Die Geschichte der deutschen Musik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also der Entwicklung bis kurz vor Bach, weist trotz der neuen, grundlegenden Einzelforschungen von M. Seiffert, A. Schering, A. Sandberger u. a. noch beträchtliche Lücken auf. Selbst über damals so allgemein bekannte und beliebte Komponisten, wie Wolfgang Carl Briegel und Samuel Capricornus, wurden erst vor kurzem eingehendere Arbeiten in Angriff genommen, die zu manchen neuen Ergebnissen über die deutsche Barockmusik führen werden. Bevor das reiche Material unserer Bibliotheken nicht gründlicher durchgearbeitet ist, läßt sich das Gesamtbild der Musikausübung jener Zeit noch nicht abschließend darstellen. Ein ziemlich dunkles Gebiet ist so noch die Entstehung der Kantate in Süddeutschland, wo bei der dauernden, lebhaften Verbindung mit Italien die fruchtbarste Verarbeitung deutscher und italienischer Stilelemente stattfand. Besonders starken Einfluß auf die süd- und mitteldeutschen Meister gewann hier, wie sich heute schon sehen läßt, Joh. Samuel Capricornus, auf dessen Kompositionsart dann wieder unter anderen sein gewissenhaft herangebildeter, künstlerisch selbständiger Schüler Georg Christoph Strattner weiterbaut. Stehen die Solostücke in den kantatenartigen Werken von Capricornus mit ihren kurzen, oft wenig entwickelten Sätzen formell noch meist im Banne der frühvenezianischen Schreibweise, so beherrscht Strattner bereits die große Linienführung und Steigerung in stärkerem Maße und weist besonders in seinen letzten Werken entschieden auf die Bachzeit hin. Strattner war seither nur noch durch seine Melodien zu Joachim Neander's geistlichen Liedern bekannt, von denen sich einige wenige in unseren Gesangbüchern erhalten haben[1]). Seine weltlichen Kompositionen und größeren Kirchenmusiken, ehemals nicht nur an den Orten seiner Tätigkeit, sondern auch in Ansbach, Weißenfels, Zeitz, Lüneburg, vielleicht auch Leipzig und anderen Städten aufgeführt, gerieten in Vergessenheit. Zu Strattner's Lebzeiten hätten wohl, ihrem künstlerischen Werte nach, seine Werke noch weitere Verbreitung erlangt, wenn nicht ein unglücklicher Fehltritt zur Zeit seiner besten Schaffenskraft die äußeren Bedingungen für seine Weiterentwicklung untergraben hätte. Zeigen doch gerade die späten Kompositionen des Meisters einen so bemerkenswerten Schritt vorwärts, daß es bedauerlich ist, aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens kein einziges Werk zu besitzen. Doch blieben auch unter den noch erhaltenen Schöpfungen Strattner's eine Reihe recht wertvoller Stücke, die nicht nur sorgfältig und überaus frisch gearbeitet sind, sondern die sich auch durchaus zur Wiederbelebung eignen. Und dieser letzte Punkt ist es neben der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung vor allem, der eine eingehendere Beschäftigung mit Strattner rechtfertigen wird.

[1]) Winterfeld veröffentlichte in seinem „Evangelischen Kirchengesang", II, Nr. 192–194a drei dieser Lieder. Eine Reihe von Melodien nach der Ausgabe von 1691 führt Zahn, Melodien des evangelischen Kirchengesangs, an.

Die Lebensgeschichte Strattner's war bis vor kurzem nur wenig bekannt. Bei Wolfg. Caspar Printz[1]) wird sein Name unter denen der besten deutschen Komponisten genannt, doch erst Walther (1732) bringt einige biographische Bemerkungen über ihn und erwähnt seine Vertonungen der Neanderlieder; Zedler (Universallexikon, 1737) und Gerber im alten Lexikon (1790) berufen sich auf Walther, Gerber fügt dann später (1813) einiges hinzu und erwähnt besonders noch die „Vier Novissima", 1685, nach dem Mathematischen Lexikon von Cornelius à Beughem (Amsterdam 1688). Auch Winterfeld (Ev. Kirchengesang II, S. 531), Spitta (Bach I, S. 391) und Zahn (Melodien des evangel. Kirchengesanges V, S. 438 f.), Eitner und Kümmerle (Encyklopädie, Bd. III) begnügen sich mit kurzen Angaben, Fétis fußt überhaupt nur auf Walther und Gerber (a. L.). Den ersten ausführlichen Aufsatz über den Komponisten nach Quellen verfaßte Elisabeth Mentzel 1893 für die Allgemeine deutsche Biographie. Da er jedoch, wie auch natürlicherweise die „Geschichte der Musik in Frankfurt a. M." von Caroline Valentin (1906) fast ausschließlich den Frankfurter Aufenthalt des Komponisten behandelt, bleibt der Werdegang des Menschen und Künstlers fast gänzlich im Dunkeln. Die musikalischen Fähigkeiten Strattners konnten zudem von C. Valentin, aus Mangel an Material, nur wenig untersucht werden. Gegenwärtig liegen die Verhältnisse insofern günstiger, als inzwischen in Frankfurt eine Reihe Strattnerscher Kirchenmusiken wiedergefunden wurde[2]). Auch die Staatsbibliothek zu Berlin besitzt 3 Kantaten; einige handschriftliche Lieder befinden sich im Archiv zu Karlsruhe, ein Ballett in der Bibliothek zu Cassel, und schließlich liegen die Neanderlieder in zahlreichen Drucken vor. Das Aktenmaterial in Stuttgart, Ludwigsburg, Durlach, Karlsruhe, Frankfurt a. M. und Weimar erwies sich bei persönlicher Durchsicht ebenfalls weit ergiebiger, als anfänglich zu erwarten stand. Aus Strattners Heimat Ungarn wurde mir freundliche Auskunft zuteil, besonders aus Preßburg, von wo Herr Prof. Eugen Márton mir in liebenswürdigster Weise Nachrichten und Auszüge aus den Rechnungen schickte und die evangel. Kirchengemeinde mir ihre „Geschichte —" geschenkweise übermittelte[3]).

Die Behandlung eines weniger bekannten Künstlers erfordert in besonderem Maße die Betonung der Zeitverhältnisse, die Einordnung seiner Persönlichkeit und seiner Werke in den Gang der geschichtlichen Entwicklung. Auf eine solche Einstellung in die Zeit ist deshalb in dieser Arbeit besonderes Gewicht gelegt worden. Wegfallen mußte hier wegen Platzmangels die ganze Biographie, an deren Stelle eine kurze Übersicht tritt. Ferner wurde bei der Besprechung der Werke das Kapitel über die geistlichen Lieder zurückgestellt, da hierüber immerhin einiges schon bekannt ist[4]).

Georg Christoph Strattner wurde um 1645 — Kirchenbücher fehlen[5]) — zu Gols[6]) östlich des Neusiedler Sees in Ungarn geboren. Der Organist zu Gols, Georg Strattner, der 1685 in einem Schreiben erwähnt wird[7]), scheint sein Vater gewesen zu sein. Mit etwa 7 Jahren kommt der junge Strattner nach Preßburg in das Haus seines Vetters Joh. Samuel Capricornus, des damaligen Städtischen Musikdirektors und wird Kapellsänger und Schüler des ausgezeichneten Gymnasiums. Die Preßburger Kapelle wird als sehr leistungsfähig genannt. Capricornus führte außer eignen Werken und solchen von Mich. Prätorius, Schein, Schütz, Rosenmüller u. a. m. besonders venezianische Kompositionen auf, vor allem solche der Wiener Hofkapellmeister Valentini und Bertali[8]).

Nachdem Capricornus 1657 Kapellmeister in Stuttgart geworden war, finden wir dort auch Strattner wieder, nachweislich seit 1659. Capricornus selbst hatte ihm zu einer Anstellung als Hofkapellknabe „wegen seiner guten Altstimme" verholfen[9]), (Jakobi 1659), er sorgte ferner dafür, daß Strattner neben dem Schulunterricht auf dem Pädagogium wissenschaftliche Privatstunden erhielt und leitete außerdem selbst seine musikalische Ausbildung. 1661 versucht er, dem jungen Verwandten eine bessere Stelle zu verschaffen[10]). Dieser erhält nun von Jakobi 1661 (25. Juli) bis Georgi 1666 (23. April) 100 fl. jährlich, 70 in Geld und das übrige in Naturalien[11]). Die musikalischen Verhältnisse in Stuttgart waren damals,

---

1) Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst, 1690, S. 149.

2) Vgl. den Aufsatz von C. Süß, Liliencronfestschrift (1910) S. 350 ff., der 10 handschriftliche Kantaten, ferner den Katalog v. C. Süß, der 15 Werke von Strattner aufzählt. (Frankfurt a. M. Stadtbibliothek).

3) An dieser Stelle möchte ich nicht versäumen, allen denen, die mich bei meiner Arbeit unterstützten, meinen herzlichsten Dank auszusprechen, vornehmlich den Herren Direktoren und Beamten der verschiedenen Archive und Bibliotheken, die ich wegen der großen Zahl hier nicht namentlich anführen kann. Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich Herrn Prof. Seiffert, dessen Freundlichkeit mir auch die Benutzung des Katalogs der Kommission für die „Denkmäler deutscher Tonkunst" ermöglichte. Zu besonderem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Joh. Wolf verpflichtet für seine nie ermüdende Hilfsbereitschaft.

4) Das vollständige Manuskript stellt die Verfasserin für wissenschaftliche Zwecke gerne zur Verfügung, ebenso die Spartierungen der Kompositionen von Strattner.

5) Nach Mitteilung des Administrators in Gols.

6) Den Geburtsort gibt Strattner selbst in der Bestallungsurkunde vom 9. Juni 1682 an. (Frankfurt a. M. Stadtarchiv).

7) Nr. 3525 der Bibliothek des Ungar. Instituts an der Universität Berlin.

8) S. „Geschichte der Kirchengemeinde A. B. zu Pozsony-Preßburg", 1906, II. Bd., S. 131 ff.

9) Staatsfilialarchiv Ludwigsburg. Hofstaat, Kammer und Hofmusik 1596—1757, 7. Subfasc. Nr. 49.

10) ebenda, „Kapellknaben 1650 ff".

11) ebenda und Kirchenkastenrechnungen.

wie besonders aus den Schriften von Sittard[1]) bekannt geworden ist, recht zerfahren, und Capricornus hatte oft reine Erzieherarbeit zu leisten. Auch „Georg Strattner, des Capellmeisters Vetter, ein iunger Mensch“ tritt in einer der häufigen Streitigkeiten zwischen Dirigent und Musikern 1662 als Zeuge auf[2]). Konnte sich die Kapelle auch nicht mit derjenigen in Preßburg messen[3]), so hatte Strattner doch reichlich Gelegenheit zum Hören und Mitspielen der verschiedensten geistlichen und weltlichen Kompositionen, und auf dieses lebendige Hineinwachsen in die musikalische Praxis legte Capricornus den Hauptwert bei der Ausbildung[4]). Nach dem Tode seines Lehrers wurde der junge Strattner, wahrscheinlich Ostern 1666, als Baden-Hochbergscher Kapellmeister nach Durlach berufen, wo er 16 Jahre lang wirkte. Er hatte dort „Bei Commoedien, Tafel-Musicen und anderen Divertißementen“, sowie beim Gottesdienste zu dirigieren und allwöchentlich eigene Kompositionen vorzulegen[5]) und erhielt dafür 176 fl., freie Wohnung und Naturalien. Der Zerstörung Durlachs durch die Franzosen, 1689, sind fast alle Werke und Aktenstücke zum Opfer gefallen. Erhalten sind nur drei weltliche Lieder Strattners, ferner ein Reiterballett und einige kirchliche Werke, die Strattner später noch in Frankfurt aufführte. Auch über das Privatleben des Meisters zu jener Zeit ist nur bekannt, daß er in Durlach Haus, Garten und Weinberg besaß[6]), verheiratet war und mehrere Kinder hatte[7]). Persönliche Beziehungen zu seinen angesehenen Fachgenossen Joh. Wolfg. Franck, Joh. Phil. Krieger, Aug. Kühnel und Leonh. Sailer (Baden-Baden) sind ebenfalls in diese Jahre zu verlegen. 1675 führte Strattner eine Reise nach Frankfurt a. M., wo er Kirchenkompositionen zur Aufführung brachte. Die günstige Aufnahme beim Rat hatte zur Folge, daß Strattner 1682 nach dem Tode von Lommer Kapellmeister der freien Reichsstadt wurde mit 350 fl. Gehalt, sowie sonstigen Vergünstigungen[8]). Diese Frankfurter Zeit Strattners ist noch am ehesten bekannt[9]), weshalb hier kaum darauf eingegangen zu werden braucht.

Strattner stand hier eine gute Kapelle zur Verfügung. Seines Amtes war, die Musik in der Barfüßerkirche zu leiten und die der anderen Kirchen zu überwachen. Außer eigenen Werken führte er nachweisbar solche von Wolfg. Karl Briegel, Joh. Phil. Krieger, Christian Erlebach, Sam. Welter, Albrecht Kreß, Leonh. Sailer u. a. auf[10]). Von Strattners Kompositionen entstanden damals eine Reihe von Kirchenstücken, ferner 1685 die „Vier Novissima“, Orchesterlieder mit Texten von A. Gryphius[11]) und 1691 die 64 geistlichen Arien zu Joachim Neanders Dichtungen.

1688 verlor Strattner seine Frau, die ihm in Frankfurt noch zwei Kinder geschenkt hatte, 1689 verheiratete er sich bereits wieder mit Anna Elisabeth Abt; 1691 wurde ihm eine Tochter geboren[12]). 1692 wurde Strattner des Ehebruchs überführt[13]) und aus der Stadt verbannt; seine Familie blieb in großer Not zurück. Fast zwei Jahre lang irrte er stellenlos umher, bis ihm, wohl durch Vermittlung von Aug. Kühnel, in Weimar 1694 ein Posten als Tenorist und Kanzlist geboten wurde[14]). 1695 wird er dort als Nachfolger von Kühnel Vizekapellmeister beider Herzöge mit 200 fl. Gehalt und Naturalienbezügen[15]) und bleibt in dieser Stellung bis zu seinem Tode, 11. April 1704[16]). Die regen Beziehungen zu Weißenfels, zu Joh. Phil. Krieger, zeigen sich deutlich in den zwei Werken von Strattner, die aus dieser letzten Zeit noch erhalten sind.

---

[1]) s. Sittard, „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württemb. Hofe“, Stuttgart 1890, ferner Sittard, Sam. Capricornus contra Ph. Böddecker, Sammelbände der IMG III, S. 87 ff. Dazu die Ergänzungen von G. Bossert „Die Hofkapelle unter Eberhard III. 1628—1657“), Württemb. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, neue Folge, Jg. 1912, S. 69 ff., schließlich Bopp, „Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik“, Württemb. Jahrbücher für Statistik und Landeskunde, 1910, S. 211 ff. und die Ausführungen in meiner Biographie von Strattner, Manuskript S. 13 ff.

[2]) Stuttgart, Geh. Haus- und Staatsarchiv, Oberhofmarschallamtsregistratur R 43, F 17, B 589 Nr. 12, Protokoll v. 11. 9. 1662.

[3]) Ludwigsburg, Staatsfilialarchiv, Hofstaat, Kammer und Hofmusik, 7. Subfasc. Nr. 49, Protokoll v. 14. 10. 1657.

[4]) Stuttgart, Geh. Hof- und Staatsarchiv, Oberhofm. Reg. B 589, Bericht v. 2. Mai 1663.

[5]) Frankfurt a. M., Stadtarchiv, Dedikationen III, 12. 7. 1675, sowie Karlsruhe, Generallandesarchiv, Diener und Dienste, Dekrete v. Meyerhofer und Anschütz, Strattners Nachfolgern. — Über die Ballette s. Schiedermair, „Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts“, Sammelbände der IMG 1913, Heft 2, S. 191 ff. und meine Ergänzungen hierzu, Manuskript S. 37 ff.; s. ferner H. Rott, „Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof bis zur Gründung Karlsruhes“. Karlsruhe i. B. 1917.

[6]) Durlach, Ratsprotokolle (städt. Archiv, Rathaus) 1670, fol. 18, 1682, fol. 12, 1682, fol. 107.

[7]) Frankfurt a. M. Standesamt I, Totenbuch, 27. 2. 1686 und Stadtarchiv, Supplikationen, 9. 5. 1685.

[8]) Stadtarchiv, Kapellmeister 2a. 9. 6. 1682.

[9]) Hierzu und zum Folgenden s. Caroline Valentin, „Geschichte der Musik in Frankfurt am Main“. Frankfurt a. M. 1906, S. 206 ff. und meine Ergänzungen hierzu, Manuskript S. 54 ff.

[10]) s. hierzu meine Besprechungen, Manuskript S. 69 ff.

[11]) verloren.

[12]) s. hierzu die verschiedenen Kirchenbücher, Archiv und Standesamt I und Manuskript S. 85 ff.

[13]) Sendamtprotokolle 1692, fol. 31 ff.

[14]) Frankfurt a. M. Supplikationen 1694, 7. Juli.

[15]) Weimar, Geh. Haupt- und Staatsarchiv B 26 435 fol. 134 ff.; s. a. Spitta, Bach I, S. 374 ff.

[16]) Weimar, Totenbuch.

Strattner's Werke.

Von der einstmals gewiß nicht geringen Zahl weltlicher und geistlicher Kompositionen Strattner's ist nur ein verhältnismäßig kleiner Teil auf uns gekommen. Doch lassen sich aus alten Verzeichnissen wenigstens die Titel einer Reihe von Werken Strattner's ersehen. Da uns, wie schon erwähnt, aus Durlach wegen des unglücklichen Brandes 1689 nur ganz wenige seiner in 16jähriger, eifriger Kompositionstätigkeit entstandenen Stücke erhalten sind, bietet vor allem ein „Inventarium" der Ansbacher Hofmusik von 1686[1]) wertvolle Anhaltspunkte für die Durlacher Zeit. Der Ansbacher Hofkapellmeister Joh. Wolfg. Franck, der eine ganze Anzahl von Tafelmusiken und kirchlichen Werken Strattners aufführte, stand mit diesem in persönlicher Verbindung, wofür als weiterer Beweis weniger die Wahl der von beiden besonders gepflegten Komponisten (Wiener Meister, dann vor allem Capricornus, Kusser, Joh. Phil. Krieger u. a.) in Betracht zu ziehen ist, als die entschiedene Verwandtschaft der Franckschen und Strattnerschen geistlichen Lieder nach Stil und Auffassung. An zweiter Stelle steht das Verzeichnis der Musikalien des Zeitzer Musikers Gottfried Kühnel, Organisten an der Leipziger Thomaskirche von 1682 bis zu seinem Tode 1686. Die dort erwähnten 15 geistlichen Werke von Strattner, die 1686 der Thomasschulbibliothek einverleibt wurden[2]), kamen wahrscheinlich durch Aug. Kühnel oder durch Strattner's Schüler Wolmershäuser von Durlach nach Zeitz. Zwei in Weißenfels unter Krieger und in Lüneburg aufgeführte Stücke von Strattner sind in diesen beiden größeren Verzeichnissen ebenfalls erwähnt.

Was nun zunächst die weltlichen Kompositionen anbelangt, die besonders in der Durlacher Zeit stark vertreten gewesen sein müssen, so sind die Singballette verloren. Doch scheinen sich unter den „Tafelstücken" des Ansbacher Inventars einige Nummern daraus zu befinden, von denen wir so wenigstens Tonart und Besetzung erfahren. Es sind die hier alphabetisch geordneten Stücke:

1) Diß Orth mit Bäumen. Alto solo. ex C dur.
2) Dorindgen deine Pracht. a 6. 5 strom. et Tenore ex G dur.
3) Dulcimene. 5 strom. et Tenore.
4) Gleichwie der Schatten. â 5 strom. et Canto. ex F.
5) Hoffnung. â 6. 5 strom. et Canto. ex G dur.
6) Ich bleib getreu. â 5. 4 strom. et Tenore. fehlt die Vocal Stimm.
7) Jäger-Lied. â 13. 7 strom. 6 vocal. ex D.
8) O Gott der süßen Schmertzen. ex G dur. in duplo.
9) Soll unß die Traurigkeit. â 8. 5 strom. 3 Voc. ex B.
10) Vertraue dich der See. â 3 Voc. ex G dur.
11) Wann beliebt von mir zu fragen. ex D. â 3 Voc. in duplo.
12) Was thustu doch dencken? â 7. 5 strom. 2 Voc. ex A. in duplo.
13) Wer recht vernünftig ist. Alto solo. ex C ♭.

Hiervon entfallen auf das einfach mit Generalbaß begleitete Sololied die Nummern 1, 13 (8 ist fraglich). Mit Orchesterliedern haben wir es dagegen bei 2, 3, 4, 5 u. 6 zu tun, Nr. 12 ist ein Duett mit Instrumenten, 9 ein ebensolches Terzett. Zum schlichten Basso continuo scheinen dagegen die Terzette Nr. 10 und 11 gedacht zu sein. Das Jägerlied, ein Chorlied mit Instrumenten, stammt wohl aus einer Oper oder einem Singballett, wo ein solches damals sozusagen vorschriftsmäßig war.

Drei Sololieder von Strattner mit Generalbaß[3]) aus derselben Zeit haben sich zufällig unter den verschiedensten Gelegenheitsreimereien und Bruchstücken von dramatischen Dichtungen in alten Handschriften vom Durlacher Hofe[4]) erhalten. Sie zeigen in der Vertonung Strattners Vertrautheit mit dem Stile der besten mittel- und süddeutschen Liedkomponisten der Zeit, wenn auch der Einfluß von Adam

[1]) „Hochfürstl. Brandenb. Onolzbachisches Inventarium de Anno 1686", (Reg. 188 Nr. 1600 — Gefl. 235/12) Kreisarchiv Bamberg. S. a. H. Mersmann, Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte, Leipzig 1916, S. 10.

[2]) Vgl. A. Schering, „Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig", Archiv für Musikwissenschaft, Jg. I, S. 288. Die Manuskripte sind verloren.

[3]) „Fliesset meine Thränen, fliesset" und „Wie soll Dorinde dir ich immer danken" unter Strattners Namen, das dritte, „Hast du dich Phöbus je bemühet" nach Handschrift und Stil ihm zuzusprechen.

[4]) Karlsruhe, General-Landes-Arch., Handschriften d. Großh. Hausfideikommisses. Nr. 192, Bl. 22 u. 191—197.

Krieger, dessen Arien (1657) damals auch in Süddeutschland überall durchdrangen, noch weniger hervortritt, als später in Strattners geistlichen Liedern. Schon hier in seinen frühen Stücken finden sich oft die ausdrucksvollen Quartenschritte als Umbiegung der Melodielinie, die häufige Benutzung der Paralleltonarten und die verhältnismäßig starke Modulation.

Unter Strattners Namen liegen ferner in der Bibliothek zu Cassel zwei „Balletti di Cavallo" in handschriftlichen Stimmen[1]). Vermutlich kamen sie durch Joh. Phil. Krieger oder Aug. Kühnel in diesen Abschriften nach Cassel. Das erste der Ballette ist unstreitig von Strattner, wie sich besonders an einigen charakteristischen Melodiewendungen feststellen ließ. Das zweite, nur fragmentarisch erhaltene, ist dem anderen zwar in mancher Hinsicht stilistisch ähnlich, doch ohne jeglichen Strattnerschen Zug. Die Aufführung solcher Reiterballette wird gewöhnlich auf französische Einflüsse zurückgeführt. Trotz der italienischen Satzbezeichnungen und der durchaus italienisch anmutenden Musik waren daher zuerst Lullysche Ballette sowie deutsche Suitenkompositionen der französischen Richtung auf ähnliche Freiluftmusiken hin zu durchsuchen, um wenigstens formell einige Anhaltspunkte zu gewinnen. Der Erfolg blieb vollkommen negativ. Schließlich vermutete ich, daß der Durlacher Markgraf bei einem Aufenthalt in Wien etwas derartiges gehört haben mochte, und in der Tat gelang es, die Lösung für alle Fragen auf diesem Wege zu finden. In einem 1667 zu Wien gedruckten Werke über die großen Reiterfestspiele zur Hochzeit Leopold I. von Francesco Sbarra[2]) befindet sich am Schluß[3]) die ausführliche Beschreibung eines Pferdeballetts samt guten niederländischen Kupferstichen, auf denen die einzelnen Figuren abgebildet sind, und einem Partiturdruck der ganzen zugehörigen Musik von Joh. Heinr. Schmelzer. Diese „Arie / per il / Balletto / à / Cavallo" von Schmelzer erwiesen sich nun als identisch mit dem angeblich zweiten Ballett von Strattner. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte Markgraf Friedrich das Druckwerk aus Wien nach Durlach mitgebracht und dort seinen Hofkapellmeister veranlaßt, auf neuerfundene Touren eine ähnliche Musik zu schreiben. Zu irgend einer festlichen Gelegenheit nicht lange nach 1667 wird also in Durlach dieses Strattnersche Pferdeballett zur Aufführung gekommen sein. Wie wir uns eine solche Darbietung zu denken haben, geht aus den Beschreibungen von Sbarra klar hervor[4]). Danach pflegte man solche Reiterkünste seit langem am Hofe von Florenz, und von dorther war die Anregung nach Wien gekommen. An dem Ballett von 1667 waren rund 50 Berittene beteiligt. Die künstlichsten Sterne und Figuren wurden in teils langsamen, teils raschen Gangarten gebildet, unter Begleitung der Musik, die dem Charakter der einzelnen Touren angepaßt war. Besonders gerühmt wird, wie ausgezeichnet jedesmal, auch bei öfteren Wiederholungen der Einzelteile und bei Echostellen, mit der Kadenz der Zusammenschluß der Figuren eintrat.

Das erste Stück bei Schmelzer, die „Corrente per l'Intrada di Sua Maesta Cesarea e di tutti i Cavaglieri" für Streicher, (4stim.) Trompeten (2stim.) und Pauken in Massenbesetzung bildete die Begleitung zu mannigfachen Figuren in Bogensprüngen (corvette), Schneckenlinien (caracolli) und kurzem Galopp. Den Wechsel der Schrittarten zeigen besonders kräftige Paukenschläge an. Zu der zweichörigen „Giga per Entrata dei Saltatori, e per molte altre figure" wurden die Trompeter und Streicher auf zwei gegenüberliegende Stellen des Theaters verteilt zur Erzielung schöner Echowirkungen. Die „Saltatori", „wie beflügelte Springer", führten zur Musik gewagte Kunststücke aus. Nun, zu neuen Touren, ertönte die Follia „il capriccioso suono d'una follia"), wieder mit Streichern, Trompeten und Pauken besetzt und hierauf die fünfstimmige Allemanda der über 100 Streicher, das musikalisch beste Stück („una dilettevole allemanda di cento e più instromenti d'arco"), mit verschlungenen

---

[1]) Mus. fol. 61 i. „Balletti di Cavallo / Compisata / dl Georgio Christophoro / Strattner. Diese Bezeichnung steht nur auf dem „Baßo" des ersten Balletts. Die übrigen Stimmen sind unbezeichnet.

[2]) „La Contesa / Dell' / Aria, E Dell' Aqua / Festa à Cavallo / Rappresentata Nell' Augustissime Nozze . . . / Dell' Imperatore / Leopoldo / . . . Inventata, e descritta / Da Francesco Sbarra . . . / In Vienna D'Austria . . . l'Anno 1667". (Stadtbibl. Breslau.)

[3]) Von Bogen H_2 an.
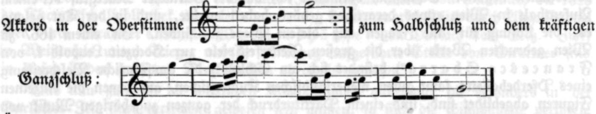
[4]) In Deutschland bringt allerdings schon Harsdörffer im 7. Teil seiner „Gesprächsspiele", Nürnberg 1647, eine Anleitung zu solchem „Schauspiel zu Roß" (S. 3 ff.) samt Kupfertafeln und Musik. Doch sind seine Angaben nur Vorschläge, keine Beschreibungen wirklicher Feste.

Figuren der Reiter im langsamen Schritt. Zuletzt erklang eine Sarabande mit Streichern und starker Trompetenbesetzung. Bei diesem Satze wurde die Bewegung wieder lebhafter. Besondere Erwähnung finden bei Sbarra noch die Echos: Jeder Satz zeigt sie an den Kadenzstellen, doch werden sie diesmal bei der Sarabande ohne Baßstütze, nur von den Trompeten, ausgeführt. Nach Schluß dieses Satzes setzte dann, zu kriegerischen Trompetenklängen, der „letzte Rückzug" aller zusammen ein.

Ähnlich werden wir uns auch die Touren des Durlacher Pferdeballetts zu denken haben. Bei Vergleichung der Musik beider Komponisten fällt sofort auf, wie ungleich gestaltungskräftiger Strattner ist. Unter seinen zwölf Sätzen sind die weniger guten denen von Schmelzer gleichzusetzen, die besten überragen diese aber bei weitem durch ihre packende Frische. Schmelzer's erster Corrente entspricht die ebenfalls sechsstimmige Intrada bei Strattner, und zwar auch musikalisch. Doch holt Strattner viel mächtiger aus, und während Schmelzer nur Fanfarenmusik schreibt, gibt er trotz der für diesen Zweck gebotenen dekorativen Schreibart inhaltlich weit mehr. Auch Strattner bringt Echos und stark betonte Kadenzen; letztere arbeitet er aber zur Unterstreichung des Abschlusses der Figuren mit guter Wirkung viel stärker hervor, als Schmelzer. Am besten in dieser Hinsicht sind die Kadenzen von Nr. 11, mit dem aufsteigenden
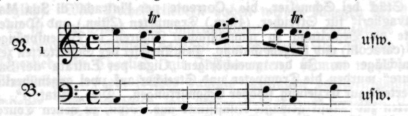
Akkord in der Oberstimme [Notenbeispiel] zum Halbschluß und dem kräftigen

Ganzschluß:
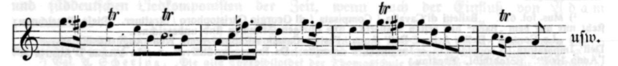


Überhaupt bemüht sich Strattner besonders, durch plastische Melodik und Rhythmik die Bewegungen der Reiter zu stützen.

Das zweite Stück, die Corvetta im C-Takt beginnt, wie auch das sechste, mit einer Sechzehnteltriole als Auftakt, — wieder ein Mittel zur Verschärfung der Schwerpunkte. Dem kurzen Sätzchen von nur wenigen Takten schließt sich eine Redop, d. h. eine Verdoppelung der Bewegung zum Galopp an, im Dreitakt, mit Beginn auf dem Schwerpunkt. Musikalisch sagt sie wenig, sie erinnert etwas an die Giga von Schmelzer, mit der sie auch den Rhythmus gemeinsam hat. In gleicher Bewegung, [Notenbeispiel] verläuft auch der Galopp Nr. 5 (also wieder Dreitakt!) der etwas ausgedehnter und reicher ist. Als vierter Satz steht bei Strattner ein Adagio „Im Schritt", eine einteilige Aria. Die langsamen Bewegungen der Reiter werden von einer schönen, getragenen Musik begleitet, in welcher der Komponist sich freier ergehen kann, als in den anderen Sätzen. Strattner gibt hier sein Bestes. Die edle Melodik des kurzen Adagios zeigt nicht nur noch deutlicher, als die übrigen Stücke, die vorzügliche italienische Schulung Strattners, — man betrachte nur den Anfang:
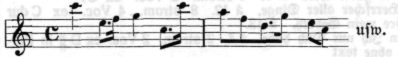


sondern auch die für ihn typische, ausdrucksvolle Überleitung mit Quartschritten nach erfolgter Kadenz:



die auch im zweiten Teil von Nr. 6 ähnlich auftritt. Die Mittelstimmen sind bei Schmelzer gewöhnlich nur zur trockenen Füllung benutzt, während Strattner mit kleinen

Durchgängen mehr Abwechselung zu erzielen sucht und die Stücke überhaupt harmonisch reicher gestaltet. Die bei Straltner sonst häufigen Ausweichungen in die Paralleltonarten finden sich allerdings hier kaum. Der Zweck dieses Balletts verbot eben alles Kompliziertere. Einem zweiten Adagio „Im Schritt" ist in harmonischer Hinsicht eine gewisse Unsicherheit eigen. Für die knappe Form ist hier die Modulation nicht einfach genug. Melodisch ist das Stück eindringlich und schwer lastend. Daß der erste Teil dem zweiten an Ausdruckskraft entschieden überlegen ist, mag mit der betreffenden Ballettour im Zusammenhang stehen. Die folgende „Passata" (Nr. 7) ähnelt den obenerwähnten Galoppsätzen im punktierten Dreitakt, doch wird sie, wegen der Geigenfiguren im zweiten Teil, etwas langsamer zu nehmen sein. Hierfür spricht auch die Überschrift, die auf eine Tour um die Reitbahn im spanischen Schritt hinweist. Ähnlich, doch auftaktig, verläuft die Corbetta Nr. 9 „auff die Volte", d. h. nach der Schwenkung, nach der Wiederholung des Adagios Nr. 4. Es folgt nun in 10, „Redop", ein richtiger Galopp in geradem Takt. Wieder wählt Strattner, großzügiger als Schmelzer, eine zwar einfach fanfarenartige, doch gleichzeitig eindringlich wirkungsvolle Melodie. Mit am besten ist, auch in dieser Hinsicht, die „Figura a 5 Cavallo" (!) Nr. 11. Dieses Stück im C Takt ist von einer ganz prächtigen Sicherheit und Frische, wie schon der Anfang zeigt:



Seine großzügigen Kadenzen wurden schon oben erwähnt. Die „Letzte Retirada" (Nr. 12) geht mit ihrem eigensinnigen Stampfrhythmus 3/2 [Notenbeispiel] auf die Schlußsarabande von Schmelzer zurück. Die Echoschlüsse, bei Schmelzer besonders hervorgehoben, fehlen hier, wie meistens bei Strattner. Ebensowenig legt er, wie Schmelzer es tut, alle Sätze gleichmäßig zweiteilig an. Nr. 2 und 4 (= 8) verlaufen ohne Unterbrechung. Ferner wechselt Strattner häufiger als Schmelzer zwischen Fünf- und Sechsstimmigkeit. Wie die Besetzung in Durlach unter Strattner war, ist nicht genau zu sagen; denn wenn auch die Casseler Stimmen nur Streicher und Organo verzeichnen, so weist die Melodiebildung doch häufig ganz entschieden auf Bläser hin. Auch die Generalbaßausführung bleibt unsicher. Doch wird auch bei einer Aufführung im Freien nicht auf Akkordinstrumente verzichtet worden sein.

Mit den hier besprochenen Stücken ist der Vorrat an weltlichen Kompositionen von Strattner schon erschöpft. Zweifelhaft bleibt, ob die in den Meßkatalogen [1]) angezeigten und wirklich erschienenen [2]) „Vier Novissima" weltlicher oder geistlicher Art waren. Der vollständige Titel lautet nach Göhler: „Andreas Gryphius, vier Novissima, mit einer Sing- und zwei Instrumental-Stimmen, beneben einem General Baß komponiert und an den Tag gegeben von Georg Christoph Strattnern, der Stadt Frankfurt am Main Capellmeister. bei A. D. Fabern, Frankfurt 1685" (folio.) Da Briegel schon 1670 seine „Geistlichen Oden Andr. Gryphii" [3]) herausgegeben hatte, handelt es sich bei Strattner wohl um eine Nachahmung der Briegelschen Orchesterliedart, zumal auch die Besetzung für eine Singstimme, zwei Instrumente und Generalbaß die gleiche ist.

* * *

Wenden wir uns nun den geistlichen Kompositionen Strattner's zu, so ist vorerst der Besprechung ein Verzeichnis der verlorenen Kirchenstücke voranzuschicken [4]):

---

[1]) Siehe A. Göhler, Meßkataloge Frankfurt und Leipzig, Nr. 642.
[2]) Siehe Cornelius à Benghem, Bibl. Matthem. Amsterdam 1688, S. 327.
[3]) Vgl. F. Noack, „W. C. Briegel als Liederkomponist", Zeitschrift f. Musikwissenschaft, Jg. 1, S. 523 ff.
[4]) Zusammengestellt aus den oben erwähnten Verzeichnissen und alphabetisch geordnet.

Abkürzungen: A = Hochfürstl. Brandenb. Onolzbachisches Inventarium de Anno 1686. Th = Verzeichnis der alten Thomasschulbibliothek zu Leipzig. 1686. A enthält 33 geistliche Stücke, Th deren 15.

1	Actum funus est. Trauerstück	A 21
2	Amor Jesu dulcissime. â 4. 2 strom. 2 Voc. ex E	A 12
3	Angst und Jammer. â 7. 5 strom. 2 Voc. ex C	A 7, Th 1
4	Auff, auff! ihr Andachts Kräfte. â 8. 5 strom. 3 Voc. Ex E in partitura	A 23
5	Beatus vir [1]). 4 Voc. 5 strom.	A 32
6	Benedicam. 2 Voc. 5 strom.	A 30
7	Cantate Domino. ab 28	Th 2
8	Christus ist erstanden. â 12. 7 strom. 5 voc. ex C	A 15
9	Das ist mir lieb. â 10. 5 strom. 5 Voc. ex C dur, nur in Partitura	A 1, Th 3
10	Der Herr sprach zu meinem Herrn. â 9	Th 4
11	Die Gnadentür. Trauerstück	A 20
12	Dixit Dominus. â 9. 5 strom. 4 voc. ex D♯ in Partitur allein	A 4
13	Dixit Dominus. 4 voc. 5 strom.[2])	A 28
14	Du Friedefürst. â 9 (Du Friedefürst Herr Jesu Christ. â 13. 4 Viol. Fag. CATB. 4 in Rip. E dur)	Th5 u. Bibliot. d. Michaeliskirche zu Lüneburg [3])
15	Duo Seraphim. â 14. 6 strom. 8 Voc. ex B	A 24
16	Duo Seraphim clamabant. â 12 (vielleicht dennoch identisch mit d. vorigen)	Th 6
17	Ecce Agnus Dei. â 6. 4 strom. 2 Voc. ex C	A 26
18	Emitte domine. â 1. Tromb. 2 Viol. 4 Voc. „Ist zu dem Conradischen Paratum Cor meum geschrieben".	A 33
19	Gleichwie ein guter Hirt. â 6. 4 strom. 2 Voc. ex C♭	A 25
20	Herr, du Herrscher aller Dinge. â 12. 8 strom. 4 Voc. ex C dur	A 18
21	Herr, erhöre mein Gebeth. â 13.	Th 8
22	Herr, wenn Ich nur Dich habe. â 4. 2 strom. 2 Voc. ex D♯ in Partitura, ohne text	A 13
23	Inclina Deus meus. â 2 Voc. ex F	A 3
24	Judica domine. â 2 Voc. C♭	A 2
25	Komm herzliebstes Jesulein. â 3. 2 strom. [2 Violdigamben] et Alto. ex D♯ In Weißenfels Weihnachten 1687 aufgeführt von Joh. Ph. Krieger [4])	A 8 Weißenfelser Verzeichn. Nr. 49
26	Kommt, laßt uns auf den Berg. â 5	Th 10
27	Lauda Jerusalem. 2 strom. 2 Voc.	A 29
28	Missa. â 6. 2 strom. 4 Voc. ex G♭	A 16
29	Nun ist die Cron von unserm Haupt. Trauerstück	A 19
30	O du lamb Gottes. â 20.	Th 11
31	O Fürstenkind aus Davids-Stamm. â 7. 5 strom. 2 Voc. ex G dur	A 10
32	O Jesu mi dulcissime. â 3. 2 strom. et Alto. ex D in duplo.	A 6, Th 12
33	Siehe, Kinder sind eine Gabe. â 12. 6 strom. 6 Voc. ex A♯ in partitura	A 22
34	Singet dem Herrn ein neues Lied. â 2. 1 Violdigamba et Alto ex D in duplo	A 9
35	Turris fortissima. â 5	Th 13
36	Veni ô Jesu. â 7. 4 strom. 3 Voc. ex C♭	A 27
37	Vertraue Gott	Th 14
38	Vita sanctorum. â 14. 8 strom. 6 Voc. ex C dur (Th: â 13, trotzdem wohl dasselbe Stück)	A 5, A 17 Th 15
39	Wann der Herr die Gefangenen. 4 Voc. et 5 strom.	A 31

Es sind dies alles Werke, die vor 1686 entstanden sind, die meisten wahrscheinlich auch vor 1682, also noch in Durlach. Alle Arten lateinischer und deutscher Stücke von den Soloarien und einfachen Begräbnisstücken bis zur Messe und zu freien Kirchenkantaten in großer Besetzung, sind hier vertreten. Von dieser Vielseitigkeit geben die noch vorhandenen Werke Strattner's keinen vollen Eindruck mehr. Doch ist mit Wahrscheinlichkeit darauf zu rechnen, daß bei der Sichtung der zahlreichen bis jetzt noch ungeordneten Bibliotheken in Süd- und Mitteldeutschland manches vermißte Werk zu Tage kommen wird.

Die meisten kirchlichen Kompositionen von Strattner, die uns erhalten blieben, sind in Frankfurt entstanden [5]) oder doch für dortige Aufführungen bestimmt gewesen.

---

[1]) Wahrscheinlich in dem anonymen Stück M. M. A. 1472, Stadtbibliothek Frankfurt, erhalten.

[2]) Vielleicht identisch mit dem vorigen.

[3]) Vgl. M. Seiffert, „Die Chorbibliothek der St. Michaelis Schule in Lüneburg", Sammelbände der JMG., Jahrgang IX, S. 618.

[4]) s. A. Werner, „Städtische und fürstl. Musikpflege in Weißenfels", S. 87, und Seiffert, Vorrede zu Bd. 53/54 der Denkmäler deutscher Tonkunst, S. LIX.

[5]) Außer dem bereits erwähnten anonymen „Beatus vir" kommen als vielleicht von Strattner komponiert noch 3 Werke ohne Verfassernamen auf der Frankfurter Stadtbibliothek in Betracht. Es sind dies:
M. M. A 1470: „Agite coeli et terra". Handschrift von Strattner. Autorschaft sehr fraglich.
M. M. A 1480: „Gott sei mir gnädig". à 6. M. M. A 1484: „Ich komm o höchster Gott zu dir".

Da die fast kalvinistisch einfache Frankfurter Gottesdienstordnung weder kurze Messen noch Magnifikats zuließ, beschränkte sich Strattner auf motetten- und kantatenartige Werke mit meist deutschen Texten. Auch eigentliche Festmusiken mit reicher Besetzung unter Mitwirkung von Pauken und Trompeten, wie sie in Frankfurter Chroniken jener Tage öfters erwähnt werden, sind uns von Strattner nicht erhalten.

Nicht ganz leicht ist es, die größtenteils undatierten Werke zeitlich einzureihen. So scheidet die Feststellung nach Papier und Wasserzeichen fast gänzlich aus, da an dem lebhaften Handelsort Frankfurt die verschiedensten Papierarten, selbst aus Böhmen (Eger) in Umlauf waren. In Verbindung mit der Handschrift ließ sich schon sicherer vorgehen, da diese in früheren Jahren schräger, weiter ausholend ist, auch nach der Breite hin die Noten und Buchstaben mehr von einander gerückt erscheinen. Später wird die Schrift steiler, knapper und strenger. Aber sklavisch läßt sich natürlich auch nach diesen Merkmalen nicht gehen. Am sichersten blieb es doch, sich an den musikalischen Inhalt zu halten und hier Jüngeres von Späterem zu sondern und schließlich an Hand der Frankfurter Akten über Dedikationen und „Verehrungen" für manche Werke die Entstehungszeit zu bestimmen. Mit allem Vorbehalt sei hier eine solche übersichtliche Zusammenstellung gegeben:

Verzeichnis der erhaltenen Kirchenkompositionen von G. Chr. Strattner
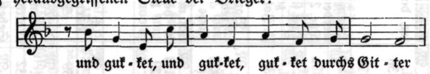
(Chronologisch geordnet auf Grund von: Papier und Wasserzeichen, Handschrift, Akten, Text und musikalischem Gehalt. Alle Zusätze sind in eckiger Klammer beigefügt.)

Nr.	Fundort	Titel u. Textanfang	Tonart	Sonntag und Dat. n. Strattner	Mutmaßliches Aufführungs-Datum	Besetzung nach Strattner	vorhanden sind: Partitur oder Stimmen	vokal	instrumental	Format u. Wasserzeichen	Bemerkungen
1.	Berl. Staatsbibl. Mus. ms. 30095 Samml. Bokemeyer	Levavi oculos [Ps. 120 der Vulgata]	G dur		vor 1670 in Durlach	1 Violino. Tenor solo. con Organo	Part. (fehlerhaft)			fol.	Die Kantate kam, wie die folgende, wahrscheinlich zuerst an Aug. Kühnel nach Zeitz. Bokemeyer erhielt sie wohl durch s. Beziehungen zu Christian Heinr. Aschenbrenner, Violinist in Zeitz.
2.	Berlin Staatsbibl. Mus. ms. 30095	Herr wie lange [Ps. 13]	h moll		vor 1670 in Durlach	Ten. solo. 4 Viol. Be.	Part. (fehlerhaft)			fol.	
3.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 441	In corde dixit fatuus [freie Dichtung nach Ps. 53]	g moll		Sommer 1675 Frankfurt	A T B con 2 Viol.	7 St. autogr.	A T B	V_1, V_2, Violone, Organo	fol. A. D.	alte Nr. 109 Violone später geschrieben
4.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 438	Ich stelle mich [freie Dichtung nach Ps. 51 und Matth. 18, 23 ff.]	c moll	1676	22. n. Trin. 1675	à 5 voc. et 6 Viol.	14 St. autogr.	C_1 C_2 A T B T_1 Rip.	V_1, V_2 Vla $_{1,2,3,4}$, 2 Continuo	fol. (quer)	„1676" später nachgetrag. Jedoch wohl 1675 dem Rat gewidmet, sorgfält. Abschr. Bc. u. T_1 Rip. später geschrieb. Schrift sehr schräg (= früh!), alte Thomasbibl. Leipzig 1686, Nr. 9.
5.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 437	Herr, der du uns hast anvertraut	c moll	9. nach Trin.	um 1682 oder früher	à 9 et 4 in Rip. C A T B 5 Violis	10 St. u. Direktionsstimme autogr.	C A T B	$V_{1,2}$, Vla $_{1,2,3}$ (3 = Baß) u. Continuo	fol. Reichsadler	alte Nr. 46
6.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 435	Erstanden ist des Todes Tod	B dur		Ostern, um 1682 oder früher	à 4 voc. conc. et 7 Instr.	13 St. autogr.	C A T B	$V_{1,2}$, Flauto ô Cornetto $_{1,2}$, Viola ô Trombone $_{1,2}$, Viola di Basso ô Fagotto	fol. Doppeladler mit i. H.	Auch Thomasbibl. Leipzig 1686, Nr. 7. alte Nr. 273.
7.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 442	O Gott, du Ursprung [Hochzeitskantate]	B dur		nach 1682	C A T B et 5 strom.	11 St. autogr., 2 von fremder Hand	C A T B	Oboe$_{1,2}$ Vla$_{1,2}$ Violone, Fag., Org., dazu 2 fehlerh. Violinst. (= Oboe)	fol. Äskulapstab kleiner Adler	alte Nr. 272. Die Violinübertragung deutet auf eine spätere Aufführung
8.	Frankfurt a. M. Stadtb. M. M. A. 430	Aus der Tiefe [Ps. 130]	g moll	1685	Mis. Dm., 3. Mai	à 5 voc. et 6 Viol.	12 St. autogr.	C_2 A T. conc. B. C_1 fehlt	$V_{1,2}$, Vla $_{1,2,3}$ Fag., Vlone. Org.	8°. Zwei Türme	alte Nr. 266.

Nr.	Fundort	Titel u. Textanfang	Tonart	Sonntag und Dat. n. Strattner	Mutmaßliches Aufführungs-Datum	Besetzung nach Strattner	vorhanden sind: Partitur oder Stimmen	vokal	instrumental	Format u. Wasserzeichen	Bemerkungen
9.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 434	Du Hirt Israel [Ps. 80, V. 1—8]	a moll bezw. A dur		Miseric. Dom. um 1686		15 St. autogr.	CATB conc. CATB di capella	$V_{1,2}$, $Vla_{1,2,3}$, Vla di Basso ô vero Fagotto, Organo	fol. Reichsadler i. H.	Umschlag fehlt. Schrift schräg (= früh). — Ansbacher Verzeichnis Nr. 14. — Diese Kantate ist zur Wiederaufführung geeignet.
10.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 436	Getreuer Schöpfer, der du mich	G dur	1690	Mis. Dom. 1690 (4. Mai) od. Pfingstdienstag (10. Juni) u. vor 1686	à 4 Voc. Conc. 4 in Rip. et 6 Violis	15 St. autogr.	CATB conc. CATB rip.	$V_{1,2}$, $Vla_{1,2,3,4}$ (4 = Violone) Organo	fol. Wasserzeichen zerschnitten	Ansbacher Verzeichnis 1686, Nr. 11. — alte Nr. 258.
11.	Berl. Staatsbibl. Mus. ms. $\frac{21478}{4}$	Himmel und Erde werden vergehen [Luc. 21, 25—33]	e moll	1687	2. Advent (4. Dezbr.)	à 4 Voc. in conc. 4 in rip. et 5 strom.	9 St. autogr.	CATB conc. es fehlen: CATB rip.	$V_{1,2}$, $Vla_{1,2,3}$ (3=V. di Basso) Bc fehlt	fol.	
12.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 433	Drei sind, die da zeugen [1. Joh. 5, 7—8]	C dur		1687 oder früher 6. n. Epiph. (2mal aufgeführt)	ATB con 2 Viol.	8 St. autogr.	ATB	$V_{1,2}$, Violone 2mal, Organo	fol. A D, B E u. Adler mit EGER	alte Nr. 263. Violone ein zweites mal von anderer Hand.
13.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 431	Barmherzig treuer Gott	c moll		um 1687	à 4 voc. et 5 Violae	14 St. autogr.	CATB conc. CTB rip. (A. rip. fehlt)	$V_{1,2}$, $Vla_{1,2,3}$ (3 = Baß) Vlone, Org.	fol.	Text 1717 in dem Gesangbuch von Kopp, Schemnitz (Ungarn) s. Zahn V. 8752 — alte Nr. 267. — Zur Wiederaufführung geeignet.
14.	Fraukfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 429	Ach mein Vater, ich habe gesündiget	e moll	1689 Dom. 19. p. Trin.	6. Oktober	CATB et 5 Viol. con 4 in Rip.	St. teilw. autogr. Direktions-Stimme.	CATB	$V_{1,2}$, $Vla_{1,2,3}$, Vlone, Bc	fol. Schild mit 3 Kreisen, Schellenkappe (Basel) Schellenbaum	alte Nr. 156.
15.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 439	Ich will den Herren loben [Ps. 34]	G dur	1690 7. post Trin.	3. August	CCATB et 5 Instr.	12 St. autogr. 1 St. von fremd. Hand	$C_{1,2}$, A, T, B. dazu: B mit Bc zus. von fremder Hand	$V_{1,2}$, $Vla_{1,2}$, Fag., Vlone, Org.	fol. Äskulapstab und kl. Adler	alte Nr. 256 („Part. sub. litt. F" verloren.) Zur Wiederaufführg. geeignet.
16.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 432	Die Welt, das ungestüme Meer [n. Matth. 8, 24—26]	B dur		4. n. Epiph. 1690 oder früher		9 St. autogr.	CAT (B fehlt)	$V_{1,2}$, $Vla_{1,2}$, Fag., Org.	fol. Äskulapstab mit i. B.	Umschlag fehlt. Stimmen durch Mäusefraß beschädigt.
17.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 440	Sehet doch, ihr Menschenkinder [Passionskant.]	B dur		Karfreitag 25. 3. 1692		13 St. autogr.	CCATTB	$V_{1,2}$, $Vla_{1,2,3,4}$, Organo	fol. Schild mit Rauten, B E u. EGER	ohne Umschlag. teilw. beschäd. Schrift steil (= späte Zeit). Zur Wiederaufführg. geeignet.
18.	Frankfurt a. M. Stadtbibl. M. M. A. 440	Dialog Ihr Himmelsfeste	G dur	10. n. Trin.	20. August 1693	à 7 voc. et 6 instr.	13 St. autogr.	CCATT BB	$V_{1,2}$, $Vla_{1,2,3}$, Organo	fol. Äskulapstab	alte Nr. 250. Umschlag von 1697. Schrift spät. Zur Wiederaufführg. geeignet.

Die Besetzung der größeren Werke besteht gewöhnlich aus 4 oder 5 konzertierenden Singstimmen, ebensoviel Kapellstimmen zur gelegentlichen Verstärkung, 5—6 Streichern, von denen die tieferen nur in den Sinfonien und Ritornellen selbständig sind, sonst einfach zur Klangverstärkung dienen, und, mit dem Violone zusammengehend, der Orgel. Auch Fagott tritt manchmal hinzu, während sonstige Bläser, Zinken, Flöten, Oboen und Posaunen nur in zwei Kantaten angegeben sind. Natürlich schließt das nicht aus, daß bei den Frankfurter Aufführungen anstelle der Streicher auch Bläser, wie es sich gerade am besten fügte, einspringen konnten. Während die Sopranstimme, da sie von Knaben gesungen wurde, nicht über g'' hinausgeführt wird, der Alt ebenfalls immer die Mittellage einhält und der Tenor nur in den Solokantaten bis a' und h' hinaufgeht, verlangt Strattner, darin einem allgemeinen Brauch seiner Zeit folgend, vom Baß einen Umfang von zwei Oktaven und führt ihn oft auf das tiefe D, ja in der Motette „Du Hirt Israel" sogar mehrmals auf C.

Über Strattner's Stellung zu den Textunterlagen ist allgemein Folgendes zu erwähnen: Wenn er Psalmtexte vertont, so geschieht dies selbstverständlich nicht mehr im strengen Motettenstil, auch nicht in der damals schon veralteten, venezianisch mehrchörigen, massigen Art, sondern entweder für eine Solostimme in Aneinanderreihung arioser Sätzchen mit Instrumentalbegleitung und Ritornellen, oder im Wechsel von Chören in homophonem oder imitierendem Stil mit fein gearbeiteten Zwischenteilen, in denen mehrere Einzelstimmen bald selbständig nacheinander, bald in Nachahmungen eingeführt werden oder auch streckenweise zusammentreten. In dieser seit der ersten Hälfte des Jahrhunderts gebräuchlichen, später immer feiner und sicherer ausgearbeiteten Schreibweise vertritt Strattner wieder die stark mit der Kantate verschmelzende, mehrsätzige Art. Der Kantatenform selbst, und zwar hauptsächlich auf freie Dichtung oder Umdichtung des Sonntagsevangeliums mit Verteilung der einzelnen Strophen auf Chor- und Solosätze, gehören dann auch die meisten Kirchenkompositionen von Strattner an. Die Mischung von verschiedensten, meist recht geschickt zusammengestellten Schriftworten und madrigalischen Einlagen, teils auch Chorälen, wie sie in den Dialogen üblich war, ist ebenfalls bei Strattner vertreten, besonders in den beiden Dialogen und der historisch wertvollen Passionskantate. Zu dieser Art von Kompositionen wurden möglichst lebendige, dramatisch ausgiebige Texte gewählt, in denen sich die Musik mit allen ihr zu Gebote stehenden Ausdrucksmitteln in die Darstellung plastischer Bilder und seelischer Zustände vertiefen konnte, in denen besonders Strattner seiner Vorliebe für die Schilderung reuiger Zerknirschung und Buße Genüge tun konnte. Die stark dramatische Auffassung der biblischen Stoffe ist ja überhaupt der kirchlichen Barockkunst auf allen Gebieten eigen, doch wird gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Frömmigkeit mit der Ausbreitung des Pietismus noch subjektiver und heftiger, ihr Niederschlag in der Kunst immer leidenschaftlicher und gewaltsamer. Mitten in dieser Bewegung steht Strattner. Die zwar durchaus persönlich aufgefaßte, scharf auf die Wortbedeutung zugespitzte Art der Melodik von Schütz, Hammerschmidt, Ahle, Rosenmüller, Briegel u. a., die aber besonders bei den mitteldeutschen Meistern dabei eine gewisse Naivität des Ausdrucks bewahrt durch die Volkstümlichkeit und Realistik der Motive und Malereien, — z. B. in der beliebig herausgegriffenen Stelle bei Briegel:



— weicht einer künstlicheren, weit ausholenden, kühnen Tonsprache.

Bei der Betrachtung der Strattnerschen Werke nach der ungefähren Entstehungszeit fällt es zunächst auf, daß Strattner in seinen vermutlich frühsten Werken, den beiden Solopsalmen, so wenig Anklänge an Capricornus zeigt, sondern ziemlich unsicher nach dessen Vorbildern Carissimi und Schütz arbeitet. So findet sich in diesen ersten Kompositionen noch kein ausgeprägt eigener Stil. In ariosem Gesang,

der nur selten durch einige Wendungen an Strattner's reife Zeit erinnert, fließt das Ganze dahin. Etwa mit dem Jahre 1675 ist dann die Entwicklung zur Selbständigkeit vollzogen, sodaß sich über die von hier ab folgenden Kompositionen allgemeine inhaltliche Aufstellungen machen lassen. Hiernach gehört Strattner als echter Capricornusschüler in die Reihe der süddeutschen Tonsetzer, die zwar stark von den Italienern, besonders Carissimi und den Venezianern beeinflußt wurden, sich jedoch durch die Tiefe der Auffassung und Gründlichkeit der Durcharbeitung über diese hinaushoben. Als protestantischem Musiker gelang ihm dies leichter, als etwa dem Katholiken Joh. Casp. Kerll, der stets mehr Italiener blieb, dafür aber auch nie mit Formunsicherheit zu kämpfen hat. Das Warmherzige, Innerliche, harmonisch Grübelnde hat Strattner von Capricornus, und hier baut er weiter, indem er, besonders in den letzten großen Werken, seinen Lehrer überholt durch die Gestaltungskraft, mit der er Formen und Inhalt handhabt. Bei Capricornus zeigt sich die Entwicklung zur Kantatenform noch auf einer früheren Stufe: Aus der Motette schälen sich die solistischen Stellen immer selbständiger heraus, geschlossene ariose Sätzchen lösen sich los und treten, anfangs noch in einfachster, knapper Form, nur vom Generalbaß begleitet, in Gegensatz zu den Chören, welch letztere noch die Angelpunkte der Werke bilden. Nur in den Duetten, in denen sich besonders stark, wie bei Kerll auch, der Einfluß von Carissimi zeigt, vermag Capricornus schon die breiten und sicheren Formen zu geben, die später den geschlossenen Sologesängen eigen sind. Die melodisch und harmonisch einfache Art, die Capricornus in seinen Festkonzerten benutzt, eignet sich Strattner gar nicht mehr an. Solche Werke waren in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts bereits veraltet. Unter seinen Altersgenossen steht Strattner Joh. Phil. Krieger in der ganzen Schreibart am nächsten. Auch dieser hat manches von Capricornus gelernt[1]). Doch scheidet sich der Stil der beiden jüngeren Meister dadurch, daß Krieger mehr aufs Ganze geht, sich daher bei Einzelheiten nicht so aufhält, daß seine Melodik ruhiger, die Harmonien heller gehalten sind, während Strattner größere Kontraste, stärkere, wechselnde Farbigkeit liebt, dafür aber nicht ganz so fließend schreibt.

Dem Wesen der Strattnerschen Melodik und Rhythmik genauer nachzugehen, wird eine der Aufgaben der unten folgenden Analysen sein. Wenn dort öfters von Motiven oder harmonischen Bildungen als Strattner vor allen eigen gesprochen wird, so handelt es sich dabei meistens ebensowenig als bei anderen zeitgenössischen Meistern um besonders originelle Wendungen, sondern um ein Mehr oder Weniger in der Anwendung solcher allgemein üblichen Stellen. Es soll mit den Hinweisen darauf nur ein Werkzeug zum leichteren Eindringen in seine Art gegeben werden, die sich selbstverständlich nicht auf allgemeingültige Formeln bringen läßt und sich nicht in äußeren Eigentümlichkeiten erschöpft. Zusammenfassend läßt sich hier darüber sagen, daß Strattner an der stark barocken Linienführung, bald weit geschwungen, bald zerrissen, dann wieder in kühnen Intervallen abbiegend, in den Notenwerten stark wechselnd, vor andern Zeitgenossen, also z. B. dem ebenerwähnten Joh. Phil. Krieger oder gar dem noch mehr am älteren Stil haftenden Briegel gut zu erkennen ist. Ursprünglich italienische Melismen, wie das schon bei Caccini vorkommende: damals allgemein sehr häufig, treten doch bei den mitteldeutschen Komponisten rhythmisch einfacher, glatter auf. Auch der an und für sich nicht weiter ungewöhnlichen Manier, die Melodie zuerst akkordisch aufwärts steigen zu lassen, dann mit scharfem Ausdruckswechsel nach der Tiefe umzubiegen, weiß Strattner, der sie äußerst oft anwendet, eine gewisse weiche Art abzugewinnen, sodaß man ihn gerade an dieser Kurvenführung von anderen verhältnismäßig leicht unterscheidet. Nun wäre zu vermuten, daß dieser Hang zu stärkster

[1]) Vergl. die Komposition „Wo wiltu hin, weils Abend ist“ von Capricornus, Mus. ms. Staatsbibl. Berlin 2980, Nr. 14 mit der sehr ähnlich angelegten von Joh. Phil. Krieger, Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 53/54 S. 249 ff.

Ausdruckskunst zur Pose, zu theatralisch unwahrer Haltung verführen würde, wie das bei so manchem Durchschnittsmusiker dieser Zeit der Fall ist; doch vor solchen Auswüchsen bewahrt Strattner sein wirkliches Talent. Selbstverständlich müssen wir uns bis zu einem gewissen Grade immer erst auf das Fühlen einer vergangenen Epoche einstellen, um manches uns Fremde nicht als Laune eines Komponisten, sondern als in der Zeit liegend aus deren Geist heraus verstehen zu lernen.

Auch bei Strattner herrscht noch der ariose Stil vor, der ja ganz auf ausdrucksvoller Hervorhebung der Worte fußt. Von der älteren Art bei Schütz, Rosenmüller und ihren Anhängern, dann besonders Hammerschmidt und Briegel, von denen wir ja wissen, daß sie der Not gehorchend, „für schlechte Sänger" schrieben, weicht Strattner merklich durch die oben geschilderte, kunstvoll barocke Art ab. Die rezitierende Wiedergabe der Worte mit Tonrepetitionen, ebenso die Kleinarbeit mit kurzen Motiven in Wiederholungen auf denselben oder anderen Tonstufen findet sich nicht mehr bei ihm. Auch das Fortbilden der Melodie in einfachen Sekundenschritten, mit klaren Rhythmen, liegt ihm ferner. Echtes Rezitativ zu mehr ruhendem Begleitbaß bringt Strattner schon in seiner Komposition von 1676, doch geht es immer, auch in späteren Werken, bald in ariosen Gesang über, wie dies ja auch noch bei Joh. Phil. Krieger's Kirchenmusiken aus den neunziger Jahren der Fall ist, die sonst schon fortschrittlicher gehalten sind.

Einen wichtigen Bestandteil der damaligen Kantatenform bilden die eingelegten „Arien" betrachtenden Inhalts, sowie die an der „Handlung" unmittelbar beteiligten Sologesänge in geschlossener Form. Erstere stehen eingeschobenen Chorälen nahe, es sind lyrische Ruhepunkte, was besonders in den rein dramatischen Dialogen jener Zeit hervortritt. Die anderen dagegen sind in bewegtem ariosen Stil geschrieben und unterscheiden sich fast nur durch die strenge Abrundung und Gliederung vom eigentlichen Arioso. In seinen frühsten Werken kennt Strattner eine solche Geschlossenheit der Soli noch nicht, nur rezitativische und rein ariose Schreibart. Später benutzt er öfters die in jener Zeit besonders gebräuchliche einfache Kantatenform, in der zwischen einen Chor zu Anfang und seiner wörtlichen Wiederholung am Schluß vier Liedstrophen, von allen vier Solostimmen nacheinander vorgetragen, treten, jede mit anderer Melodie, jedoch auf denselben Grundbaß und immer mit dem gleichen Nachspiel. (In seinen letzten, großen Kirchenstücken wendet Strattner diese Form jedoch nicht mehr an.)

Während es sich bei anderen Komponisten jener Zeit, z. B. bei Knüpfer und Schelle[1]), doch mehr um liedartige Gebilde einfacher Struktur handelt, gestaltet Strattner, der ja auch in seiner Vertonung der Neanderschen Lieder mehr zum dramatischen Kunstgesang hinneigt, diese Sologesänge mit genauem Eingehen auf jedes Wort, jede Stimmungsänderung, sodaß die Freiheit in der Dehnung und Verkürzung der einzelnen Perioden, ja in der Trennung oder Verknüpfung von ganzen Satzteilen, um inhaltlich Zusammengehöriges herauszustellen, groß ist und dem Aufbau und Versmaß der Strophen oft entgegentritt. Dies ermöglichte ihm sowohl größere Linienführung, als, damit in Verbindung stehend, das Vermeiden des allzuhäufigen und auffälligen Kadenzierens. Reine Erbauungslieder, wie sie mit anderen z. B. Briegel so oft in seine Dialoge einflicht, scheint Strattner innerhalb der Kantaten wenig zu schätzen. Selbst das Strophenlied „Ich bin getrost" in seinem Dialog „Ach Vater, ich habe gesündiget" (1689) ist als Antwort des getrösteten Sünders in die Wechselrede eingefügt, also nicht rein lyrisch aufzufassen. Choralverse zu Soloeinlagen verwendet Strattner nur in der Passionskantate, wo sie herkömmlicherweise üblich waren.

Anders steht es mit den Duetten. Hier lagen die fertigen, abgerundeten Formen der Italiener vor, hier war überhaupt das Tasten nach Neuem weniger stark hervor-

[1]) Vergl. Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 58/59 (Schering), Knüpfer, Schelle und Kuhnau und besonders den Aufsatz über diese Komponisten von A. Schering, Bachjahrbuch 1912, S. 98 ff., ferner auch die Arienart bei Joh. Phil. Krieger, die ähnlich von der Strattnerschen abweicht.

getreten, da an die frühere Entwicklung angeknüpft werden konnte. Strattner fußt dabei, wie seine Zeitgenossen auch, auf den Vorbildern von Carissimi und den Venezianern. Vor allem folgt er der feinen, vertieften Art, in welcher Capricornus seine Duette zu arbeiten pflegte. Diese vornehmen Sätze in konzertierendem Stil, bald in Nachahmungen der Stimmen, bald in Terzen- oder Sextengängen vereint geführt, mit harmonisch besonders reichen und schönen Wendungen, sind trotz ihrer geringen Ausdehnung würdige Seitenstücke zu den großen Kammerduetten der Zeit.

Die Chöre in Strattner's Werken sind motettenhaft angelegt; Zeile für Zeile wird der Text durchgenommen in stets neuer musikalischer Gestaltung, mit Unterbrechung durch Instrumentalzwischenspiele. Meist sind diese Chorsätze recht lebendig und ausdrucksvoll, doch haben sie wegen des häufigen Wechsels der Themen, dem Neubeginnen zu jedem neuen Gedanken, der in kleinen Rahmen wieder seiner eigenen Steigerung und Durchführung bedarf, leicht etwas Kurzatmiges, das dann selbst dort nicht immer vermieden wird, wo Strattner durch den ganzen Chor hindurch mit demselben thematischen Material arbeitet, wie ausnahmsweise in der Kantate „Himmel und Erde" (1687). Es fehlt eben dieser Zeit im allgemeinen noch die Breite und Größe im Aufbau, die im 18. Jahrhundert der Kantatenform eigen wird und die Bach zur Vollendung brachte.

Über die selbständigen Instrumentalstücke ist zusammenfassend nur wenig zu bemerken. Mit Ausnahme der zwei Werke: „Ich stelle mich" (1676) und „Drei sind, die da zeugen" beginnen alle Strattnerschen Kirchenmusiken mit herkömmlichen Einleitungssinfonien in venezianischem Stil. Es sind, wie bei anderen Komponisten auch, kleine Sätzchen in teils homophoner, teils imitierender Art, selten leicht zweichörig konzertierend, wie in „Erstanden ist des Todes Tod". Abweichend vom allgemeinen Schema sind die virtuosen Violinstücke in der Solokantate „Levavi oculos" und zwei Programmstücke, das Lamento in der Passionskantate und die Einleitung zu der Kantate „Die Welt, das ungestüme Meer" mit der Schilderung des heftigen Sturmes. Sie werden noch näher zu betrachten sein bei den Einzelbesprechungen der Strattnerschen Kirchenkompositionen, zu denen wir nunmehr übergehen können [1]).

Der Solopsalm „Levavi oculos" (G dur) für Tenorsolo, Violine und Orgel beschäftigt die Violine virtuosenhaft reich [2]) und erinnert in der ganzen Kompositionsart stark an Carissimi [3]), während im Gegensatz hierzu der wohl ebenfalls der ersten Durlacher Zeit entstammende deutsche Psalm „Herr, wie lange" (h moll) mehr an Schütz anklingt [4]), sonst aber ebenfalls durch die schroffen Tonschritte in den Koloraturen auffällt und durch eine gewisse Ungleichheit der Gestaltung. Bedeutend einheitlicher ist dann das kaum viel vor 1675 anzusetzende „In corde dixit fatuus", eine Paraphrasierung des 53. Psalms in sieben Strophen, die wechselweise auf die drei Solostimmen verteilt werden. Gleich der Anfang:

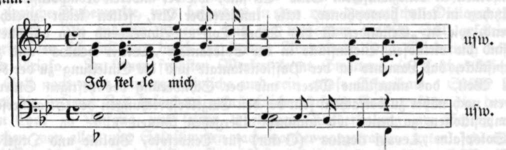
In cor-de di-xit fat - uus; non nu-men est, non De-us

zeigt die echt italienische Haltung [5]), die auch in den mehrstimmigen Sätzchen hervortritt in der einfachen harmonischen Stimmführung anstelle des gediegenen deutschen Chorsatzes.
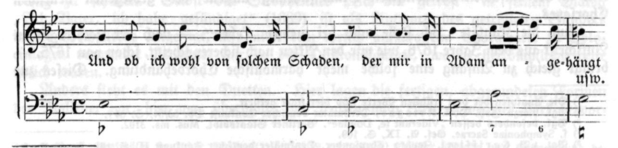
Auch die Kantate „Ich stelle mich bei meinem Leben", — nach der nachträglichen Aufschrift aus dem Jahre 1676, wie mir den Akten nach sicherer scheint, schon von 1675, — bringt gleich zu Anfang eine solche mehr harmonische Chorbehandlung. Dieses zur

[1]) Die Analysen der drei frühsten Werke sind hier stark gekürzt.
[2]) Vgl. hierzu Joh. Phil. Krieger, Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 53/54, S. 54 f.
[3]) Vgl. besonders dessen „Viderunt te, Domine", Berliner Staatsbibl. Mus. ms. 3102.
[4]) s. Symphoniae Sacrae, Ges. A. IX, S. 109.
[5]) Vgl. z.B. Carissimi, Jephta (Chrysander, Denkmäler deutscher Tonkunst II, S. 10); ferner Cesti „Natura et quatuor elementa", Berl. Staatsbibl. Mus. ms. 3102, Nr. 6; aber auch Ad. Krieger, Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 19, S. 8.

Bewerbung um die Frankfurter Stelle besonders sorgfältig geschriebene Werk ist die erste wirklich fertige, selbständige Schöpfung Strattner's, in der ihm die Verschmelzung deutscher und italienischer Elemente mit der tieferen, weichen Kompositionsart seines Lehrers Capricornus gelungen ist, es zeigt ihn überdies auch mit allen ihm persönlich eigenen Ausdrucksfärbungen. Als Text liegt der Kantate ein geistliches Lied von sechs Strophen zugrunde, teils aus Psalm 51, teils aus dem Gleichnis vom Schalksknecht (Matth. 18, 23 ff.), also demnach für den 22. Sonntag nach Trinitatis bestimmt. Das Gedicht scheint einer gedruckten Sammlung entnommen zu sein, jedenfalls war der Verfasser kein Süddeutscher, wie schon der Reim „Bank — lang" in der ersten Strophe zeigt. Der Bußstimmung, die sich in dem Texte ausdrückt, wird Strattner in einer im guten Sinne barocken Weise gerecht; es ist die Art, die ihm gewöhnlich am besten liegt. Die Kantate, für fünf Singstimmen und sechs Streichinstrumente sowie Generalbaß geschrieben, steht in c moll und ist harmonisch sehr fein und reich behandelt. Joh. Phil. Krieger z. B., der Strattner sonst in der Chortechnik überlegen ist, hat nie diese vollen warmen Klänge. Die terzverwandten Tonarten Es und As, ferner g moll mit der Dominante D dur werden oft einbezogen. Ohne Vorspiel setzt unmittelbar der erste, motettenhaft durchgeführte Chor ein. Nach jeder Zeile mit Ausnahme der beiden letzten werden die Singstimmen von instrumentalen Zwischenspielen unterbrochen. Auch wo der Satz wirklich imitierend und gelöster wird, bleibt das Akkordische vorwiegend. Durchgänge in Terzen- und Sextenparallelen, allerdings mit prägnanten Motiven, täuschen oft mehr Polyphonie vor, so gleich zu Beginn:

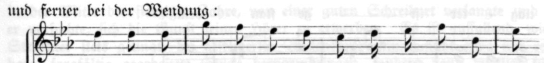


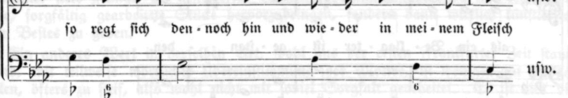
Die Sequenzen in der zweiten Textzeile, mit verminderter Quinte bezw. Septime treten auch sonst bei Strattner häufig auf, und zwar im Gegensatz zu anderen [1]) italienisch beeinflußten Meistern viel weiter ausgesponnen und vor allem gerne unter Anwendung der großen Septime und der dadurch entstehenden Querstände. Sowie Strattner rein deutsche Züge in seine Schreibweise hineinbringt, so bei den Worten „Herr Gott, vor deiner Richterbank" in der Individualisierung der Stimmen mit der schönen Tenorführung, gewinnt seine Art noch ganz erheblich. Es liegt überhaupt in dieser süddeutschen Barockkunst, sofern sie echt bleibt und sich dem Gekünstelten fern hält, ein ganz besonders warmer, schöner Ton, eine prachtvolle Ausdruckstiefe. Die Instrumente sind gegen Schluß dieses Chores, wo wirklich durchgearbeitete Polyphonie eintritt, nur teilweise selbständig, meist unterstützen die Violen die Singstimmen, während die Geigen darüber frei geführt sind. Das folgende Rezitativ für Solosopran und Continuo, das zuletzt mehr in ariosen Gesang übergeht, erfreut durch seine sichere Gestaltung und die Lebhaftigkeit der Melodieführung, so gleich zu Anfang:
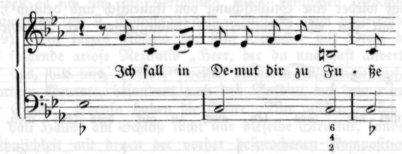


[1]) Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, II 2 (Kerll) S. 135 ff. und Joh. Phil. Krieger, a. a. O., S. 113 oben.

und ferner bei der Wendung:
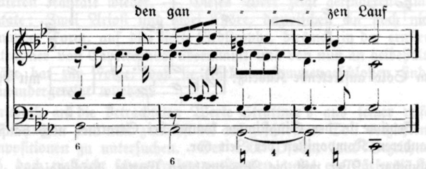




doch wird es an Stärke des Ausdrucks überholt durch ein später folgendes, ganz Bachisch anmutendes mit dem Anfang:

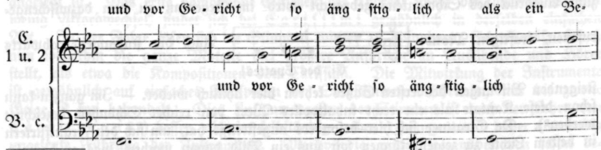


Der Gegensatz zu dem älteren Rezitativ, etwa bei Carissimi und bei Strattner's älterem Zeitgenossen Kerll ist hier besonders stark. Kerll[1]) bewegt sich noch ganz im dramatischen Stil von Monteverdi, Strattner hat schon mehr die weiche, theatralische Haltung der späten Barockzeit. — Zwischen beiden Rezitativen steht ein Soloterzett in gelöster, mehr rezitativischer Form. Die Stimmen treten teils konzertierend, teils nacheinander jede mit ihrer eigenen Phrase auf, und gegen Ende verdichtet sich der Satz immer mehr. Die Schlußwendung:



erinnert, ebenso wie die Schlußkadenz am Ende der ganzen Kantate an gleiche Abschlüsse in dem „Actus tragicus" des jungen Joh. Seb. Bach.
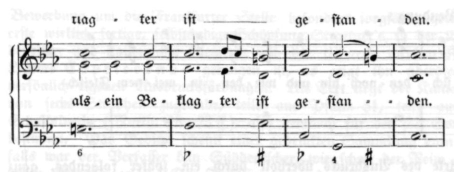
Die fünfte Liedstrophe bildet ein ziemlich ausgedehntes Duett mit zwei konzertierenden Violinen, im reinsten venezianischen Stil, viel italienischer, leichter, als Strattner's sonstige Zwiegesänge, mehr in der Art, wie Kerll[2]) und Briegel[3]) zu schreiben pflegen. Doch bricht sich bei den tonmalerisch das ängstliche Herzklopfen schildernden Worten:
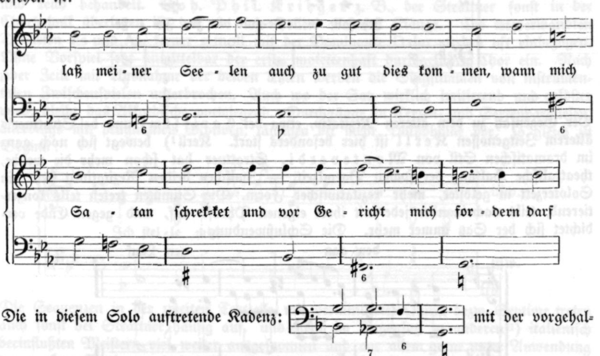


[1]) Z. B. in dem schönen Rezitativ Denkmäler der Tonkunst in Bayern II₂, S. 112.

[2]) A. a. O., S. 98 und 104.

[3]) Z. B. „Evangel. Gespräche" I₁, Nr. 1 „Was stehest du draußen" und II₁, „Fürwahr, er trug unsre Krankheit".
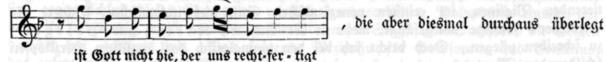


das deutsche Element wieder Bahn. Das nächste Stück, ein Tenorsolo mit Violinbegleitung, zeigt wieder eine Stilmischung von italienisch und deutsch[1]), wie aus folgender Stelle mit den echt Strattnerschen Umbiegungen der Melodielinie leicht zu ersehen ist:



Die in diesem Solo auftretende Kadenz: mit der vorgehaltenen großen Septime in der Singstimme kommt bei Strattner noch häufiger, als bei den meisten anderen Komponisten der Zeit vor.

Der Schlußchor „Wer will die Auserwählten Gottes beschuldigen", im Wechsel von Tuttistellen und solistisch besetzten in durchbrochener Arbeit verläuft wieder motettenhaft. Auch hier zeigt sich der Einfluß von Carissimi in der Figur

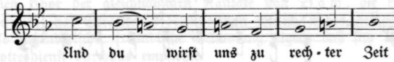


, die aber diesmal durchaus überlegt zum Ausdruck des Schwankens gebraucht wird im Gegensatz zu dem dazwischengerufenen, kräftigen Motiv: Ei, des Spottes! Auch die stufenweise abwärts steigenden Bildungen des ersten Satzes kehren hier ähnlich wieder. — Im ganzen kann schon diese Kantate als ein recht inhaltvolles Werk von reicher Schönheit bezeichnet werden[2]). Da Strattner sich hier besonders angestrengt hat, um sich den Frankfurtern in bestem Lichte zu zeigen, können wir uns ein Bild davon machen, was er damals,

[1]) Vergl. auch Joh. Phil. Krieger, a. a. O., S. 41.
[2]) Strattner scheint sie selbst geschätzt zu haben. In Abschrift war sie auch sonst verbreitet, s. A. Schering, „Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig", Archiv für Musikwissenschaft Jahrg. I, S. 288.

in der Mitte der siebziger Jahre, von einer guten Schreibart verlangte und wodurch er versuchte, sich die Gunst seiner Hörer zu erwerben. Es ist auffallend, wie gut es Strattner stets gelingt, bei gesteigerter Willensanspannung nicht etwa nur recht achtbare, sorgfältig gearbeitete Stücke hervorzubringen, sondern dann wirklich künstlerisch sein Bestes zu geben.

Ein anderes Werk in derselben Art, wohl aus der ersten Frankfurter Zeit stammend, mit teilweise wörtlicher Übereinstimmung der Motive, ist weniger gut ausgefallen, öfters zu steif, also wohl nicht mit soviel Sorgfalt gearbeitet. Es ist dies die von Caroline Valentin besprochene[1]) Kantate „Herr, der du uns hast anvertraut" (c moll) für vier Solo- und vier Ripienstimmen nebst fünf Streichern und Generalbaß. Auch hier handelt es sich um die Vertonung eines geistlichen Gedichtes und zwar auf das Evangelium des 9. Sonntags nach Trinitatis vom ungerechten Haushalter (Luc. 16, 1—9). Ein kurzes Adagio der fünf Streicher mit Orgel bildet die Einleitung. Das folgende ariose Rezitativ „Herr, der du uns hast anvertraut" und ein späteres „Hilf uns, hilf uns, o Gott" weisen dieselben Merkmale auf, wie die Rezitative der vorigen Kantate, besonders auch den Aufbau auf dem c moll Akkord zu Beginn dieser Stücke. Ebenso haben die Chöre „Wir müssen endlich Rechenschaft" und „Wer so hält Haus" am Schluß nicht nur dieselbe Struktur, sondern auch starke musikalische Ähnlichkeit mit denen der vorher besprochenen Komposition, so die absteigenden Tonleitermotive, die Stimmverkoppelung, die gleichartige Verwendung der Instrumente, die Schlußbildungen u. a. m. Die choralartige Wendung:
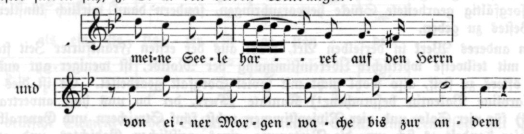


die vielleicht auf Choraleinfluß („Vom Himmel hoch") zurückzuführen ist, kehrt auch in einer späteren Kantate wieder. — Dieses Werk zeigt geringeren Umfang, als die vorige Kantate: Zwei Ariosi und zwei Chöre, dazwischen ein noch nicht erwähntes Duett in knapper Form, auf die vierte Liedstrophe, diesmal in der ernsteren, deutschen Art, die Strattner von Capricornus übernimmt und von nun an beibehält. Die Kürze der Einzelsätze hat zur Folge, daß sie stärker zusammengeschlossen sind, d. h. ohne Pause aneinandergereiht wurden.

Im Anschluß an die betrachteten Werke Strattner's aus seiner reifen Zeit ohne arienhafte Bildungen sind nun zunächst die auf geschlossene Soli verzichtenden motettenhaften Kompositionen zu untersuchen. Der 130. Psalm, laut Bezeichnung aus dem Jahre 1685, doch vielleicht schon früher entstanden, zeigt ein stärkeres Hinneigen zum älteren Stil und zwar vornehmlich zu Heinrich Schütz. Es kommen in dieser Motette „Aus der Tiefe" (g moll) 5 Vokal- und 6 Instrumentalstimmen zur Verwendung, doch ist die erste Sopranstimme nicht mehr erhalten. Sie ließ sich jedoch mit ziemlicher Genauigkeit ergänzen.

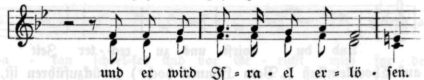
Eine 5stimmige Sonate, schön und voll gesetzt, bildet die Einleitung zu dem Zwiegesang der beiden Soprane, der mit dem gleichen Motiv beginnt und ebenso knapp angelegt ist. Das erste homophone Einsetzen des Chores, scharf deklamierend mit nur wenig Akkordwechsel, findet sich bei Carissimi gewöhnlich in derselben einfachen Art. In der Folge lösen sich die Stimmen wieder zu polyphoner Schreibweise, sodaß nun weiterhin die ganze Motette viel größere Ansprüche an Ausübende und Hörer stellt, als etwa die Kompositionen von Carissimi. Die Mitwirkung der Instrumente ist gewöhnlich auf einfaches Mitspielen der Singstimmen beschränkt; nur die zweite Geige ist frei behandelt. Dies Zusammengehen der Stimmen ist nach der Lehre von Capricornus[2]) besser, als eine selbständige, aber erzwungene und daher notwendig ungelenke Führung der Instrumente. Merkwürdig muten gegenüber den schon be-

[1]) A. a. O., S. 208 f.
[2]) Vgl. Sammelbände der IMG III, S. 92 ff. (Sittard)

sprochenen Kantaten die Zwiegesänge der beiden Soprane zwischen den Chorstellen an, die ganz im älteren Schütz-Stil gehalten sind. Auch unmittelbare Anklänge[1]) an diesen Meister finden sich, z. B. in den beiden Wendungen:

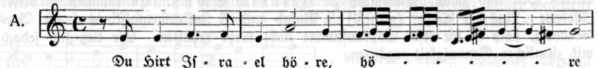


die zum imitierenden Wechselspiel benutzt werden. Allerdings scheint auch hier der Einfluß von Capricornus mitzuspielen, der ja selbst Schütz hoch verehrte und viel von ihm lernte. Dieses ebenerwähnte, im Ausdruck sehr feine, duettierende Stück wird vom Chore wirksam vorbereitet durch ein allmähliches Aufsteigen in der Tonleiter auf die Worte „ich harre des Herren" usw. Danach, von dem 7. Psalmvers an bis zum Schluß, herrscht die gediegenste Polyphonie vor. In viermaligen neuen Ansätzen wird der Text zu Ende geführt. Hier läßt sich gut die freie, fugierte Schreibart Strattner's beobachten, bei der die Stimmen zwar in Quint- bezw. Oktaveinsätzen einander folgen, aber teilweise in Terzen zu Paaren zusammengeschlossen sind. Überhaupt ist der ganzen Komposition die Vorliebe für reizvolle Terzengänge eigentümlich, bei denen der Generalbaß mit der tieferen Stimme zusammen geht, z. B.:
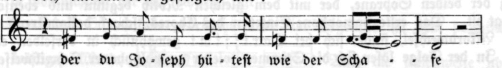


Auch in den Solostellen, bis auf den erwähnten konzertierenden Abschnitt, schienen solche Terzenparallelen vorzuwiegen. — An Ausdehnung übertrifft diese Motette natürlich bei weitem die Chöre in den schon besprochenen Kantaten, doch hat es Strattner fertig gebracht, durchweg flüssig, in einem Zuge zu schreiben, sodaß der Eindruck des Stückes angenehm ist, wenn es auch nicht weiter über den besseren Durchschnitt hinausragt.

Ein besonders gutes motettenartiges Stück aus ungefähr derselben Zeit liegt in dem zart und verträumt behandelten Psalm 80 „Du Hirt Israel" (a moll; für vier Stimmen samt Verstärkung und sieben Instrumenten) vor. Der vollstimmigen Sinfonie, bis zum Halbschluß auf der Dominante in leichten Nachahmungen, dann homophon, mit Echowirkung geführt, folgen die ersten Worte des Psalms. Zwei Themen,
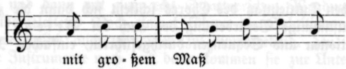


weich, aber doch eindrucksvoll gesteigert, und:



in melodischem und rhythmischem Gegensatz hierzu wieder zurückgehend, werden imitierend von den Singstimmen vorgetragen. Schließlich greifen alle Stimmen und Instrumente ein, die erste Geige selbständig, die anderen Streicher stützend, und in der Haupttonart des Chores, A dur, wird ein vorläufiger Abschluß erreicht. Mit der Textstelle „erscheine, der du sitzest über Cherubim" wird der nächste Abschnitt von den Solostimmen bestritten, die sich zuletzt zu schöner, glanzvoller Steigerung aufschwingen. Anschließend trägt der Solobaß, mit reich figurierter Begleitung beider Violinen, die

[1]) Vgl. Schütz' Werke, Ges. Ausg. VI, S. 109.
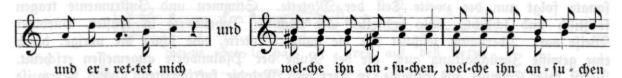
nächste Bitte in ariosem Stil vor, worauf der ganze Chor samt Instrumenten einfällt und mit der Stelle „Gott Zebaoth, tröste uns, laß' leuchten dein Antlitz, so genesen wir" in zarter Weise den Satz abschließt. Nach einer Wiederholung der Einleitungssonate folgt nun der zweite Teil der Motette. Stimmen und Instrumente tragen solistisch und schlicht, „solo schietto" die nächsten Bibelworte in ernster, würdiger Weise vor. Überhaupt zeichnet sich die ganze Motette, wie schon die vorige, durch eine gewisse Zurückhaltung aus, die der Ruhe der Psalmworte angemessen erscheint. Zuerst folgt Stimme auf Stimme, in Text und Melodie fortschreitend, dann paarweise vereint, immer den Wortausdruck genau berücksichtigend. Auf „Tränenbrot" bringt Strattner den übermäßigen Dreiklang, den er auch sonst an ähnlichen Stellen mit immer gutem Effekt anwendet. Auch das Motiv:



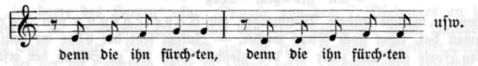
das er wie so manche andere Wendungen mit Capricornus von Carissimi übernommen hat, kehrt noch öfters wieder. — Zuletzt setzt der Chor im tutti mit Instrumenten Forte ein, und zwar auf den gleichen Text, wie zu Schluß der ersten Hälfte der Motette, auch unter Verwendung desselben musikalischen Stoffes, doch weitläufiger. Anfangs mehr homophon, dann mit Nachahmungen, an denen sich die beiden Geigen selbständig beteiligen, wird so das Werk zu Ende geführt. Mit dem viel einheitlicheren, großen pastoralen Chor der gleichnamigen Kantate von Bach, die etwa 35 Jahre später entstanden ist, hat Strattner's Komposition freilich nichts gemeinsam, doch ist auch ihr eine so jugendfrische, freundliche Stimmung eigen, daß sich ihre Wiederaufführung im Gottesdienst durchaus empfiehlt.

Aus einem Guß geschrieben, an Wert der vorigen Komposition gleich, ist die ungemein frische Motette „Ich will den Herrn loben allezeit" (G dur) für fünfstimmigen Chor und ebensoviele Instrumente, ein Werk, das ebenfalls die Wiederbelebung verdiente. Der Text benutzt den 34. Psalm und ist, wie aus der Aufschrift hervorgeht, als Ergänzung des Sonntagsevangeliums zum 7. Trinitatissonntag (Speisung der Viertausend, Marc. 8, 1—9) für das Jahr 1690 gewählt worden. Das lebhafte Instrumentalritornell verarbeitet die beiden ersten Gesangsthemen des Chores hintereinander, wobei den zwei Violinen die Führung zufällt. Nach einer Ausweichung nach H dur kehrt sich das Stück nach D dur und von hier nach der Ausgangstonart zurück mit den schon erwähnten, bei Strattner besonders häufigen Sequenzen, in denen jeweils zu den Quintschritten abwärts im Baß in der Oberstimme durch Erniedrigung der Dezime des ersten Dreiklangs eine Dominantsept geschaffen wird, sodaß durch die ständigen Auflösungen in immer dunklere Tonarten fortschreitend Beruhigung eintritt im Gegensatz zu der Erregung vorher. Noch deutlicher wird dieser Wechsel in der Spannung beim Einsatz der Singstimmen, wo das erste Thema mit seinen Imitationen und Sechzehntel-Terzengängen von den beiden Sopranen, das zarte „sein Lob soll immerdar in meinem Munde sein" aber von zwei tieferen Stimmen gebracht wird. Auf dem bald erreichten Halbschluß in D dur setzt dann, in Begleitung der Violinen, die seit der Einleitung schwiegen, die Baßstimme allein ein mit dem nächsten Bibelwort „meine Seele soll sich rühmen" auf eine neue, frische Weise. Das Melisma auf „rühmen" erhält durch eine rasche harmonische Wendung noch besonders schöne Beleuchtung. Überhaupt wird jedes wichtige Wort plastisch hervorgehoben. So kennzeichnen z. B. die Ohnmacht der „Elenden" sowohl die Unterbrechung der Bewegung im Baß und in den Geigen, als noch dazu der schwächliche Septakkord auf dem Schwerpunkt. Ein kurzer kräftiger Chor im 3/2-Takt setzt unmittelbar darauf ein, in älterer Art durch Gegenüberstellung des Stimm- und Instrumentalchores homophon massig behandelt. Nun folgen von neuem Soli, ähnlich wie zu Anfang dieser Komposition teils einzeln, mit Instrumentalbegleitung, dann wieder in einem kleinen Duettsatz mit Generalbaß allein. Der Unterschied zwischen dieser Schreibweise und der ausgesprochenen Kantate

ist hier nicht sehr groß. Es fehlt nur die breitere Ausführung der solistischen Sätze und ihre deutlichere Absonderung voneinander. Dem Wortausdruck ist in feiner Weise nachgegangen. Daß dazwischen auch wieder die Sequenzen mit den Allerweltsmotiven:

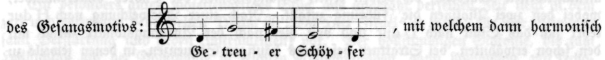


auftreten, stört nicht, im Gegenteil wirken solche anspruchslosen, frischen Stellen belebend zwischen den anderen, ernsteren; im zweiten Falle wird durch die nachfolgenden Tonmalereien auf „anlaufen" noch besonders gut für einen solchen Gegensatz gesorgt. — Einem neuen, frischen Tuttieinsatz des Chores schließt sich dann die zuerst mehr durchsichtige, nachher vollstimmige Verarbeitung des auch bei Briegel und anderen oft, wie hier, in Imilationen und Sequenzen durchgeführten, einfachen Motivs an:
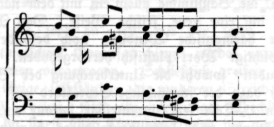


— also fast wörtlich mit der eben zitierten Wendung übereinstimmend, — samt einem lebhaftem Gegenthema auf die Worte: „haben keinen Mangel", dessen reiche Sechzehntelfiguren die „Fülle" veranschaulichen. Gegen Ende dieses ganzen polyphonen Gewebes tritt noch einmal ein schönes Aufleuchten der Harmonie, C dur — E dur ein, und in großem Zuge, mit fester Sicherheit werden die Stimmen zum Schluß geführt.

An Umfang und Abwechslung reicher, doch weniger vorwärtsdrängend, weniger einheitlich ist ein mehrsätziges Konzert aus etwas früherer Zeit,[1]) „Getreuer Schöpfer", (G dur) auf freie Dichtung, für vier Solo- und vier Kapellstimmen sowie sechs Violinen und Violen. In der musikalischen Form unterscheidet es sich nicht von den vorgenannten freien Motetten, indem es die einzelnen Verse ebenso verwendet, wie vorher die Bibelverse, nur hat es durch die Anzahl der Strophen an Gesamtausdehnung zugenommen. Die Einleitung bildet wieder eine Sonate in italienischer, schon ganz an Corelli gemahnender Art, mit reichlichen Sekundvorhalten unter freier Benutzung des Gesangsmotivs:



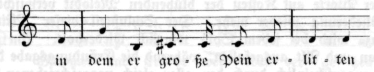
, mit welchem dann harmonisch schön begleitet der Soloalt mit demütig bittendem Ausdruck einsetzt. Stimme nach Stimme werden nun die zwei ersten Zeilen des Textes vorgetragen, zuletzt, nach der Kadenz auf der Dominante D dur hin verdichten sich die Einsätze immer mehr. Nun setzt der eindringliche Ruf der verstärkten Stimmen, „hilf, daß ich solches recht betracht" homophon ein, darauf lockert sich der Satz wieder und wird in zweimal mit neuen Textzeilen beginnenden reichen Nachahmungen zu Ende geführt. Eine Eigentümlichkeit Strattner's ist die gelegentliche Weichheit in Durchgängen, die weniger in seine Zeit zu passen scheint, als vielmehr in das 19. Jahrhundert, wie hier bei:



mit dem chromatischen Schritt. Nach Wiederholung der Sonate, — entsprechend der Motette „Du Hirt Israel", — wird nun die zweite Strophe von Solostimmen mit
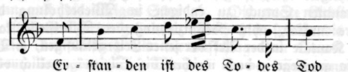
[1]) In Frankfurt 1690 aufgeführt, doch bestimmt schon 1686 vorhanden. (Vgl. oben S. 457.)

Instrumenten in imitierendem Stil vorgetragen unter Benutzung schöner, ausdrucksvoller Motive, z. B.:



Bei den Worten „des Kreuzes Tod auch nicht verschmäht“, mit herben Harmonien, treten vorübergehend auch die Füllstimmen verstärkend hinzu, ebenso dann wieder zu der kräftigen, größeren Durchführung am Schluß: „Die Höll' und Teufel überstritten“. Der nächste Vers wird zuerst mit drei Solostimmen in fast Bach scher choralartiger Weise begonnen und dann mit einer echt Strattnerschen Wendung zum $^6/_4$-Takt des vollen Chores übergeleitet. Noch einmal führen die Solostimmen, nacheinander einsetzend, dann gelegentlich auch zu zweien zusammentretend, den Text weiter. Zuerst setzen hierbei die Instrumente noch aus, dann kommen sie zur Unterstützung der Einzelstimmen hinzu, bis schließlich der volle Chor im Adagio einsetzt. Ein kurzes, imitierendes Presto auf „Amen“ beschließt das Werk.

Wir kommen nun zur Besprechung der eigentlichen Kantaten mit geschlossenen, größeren Solosätzen nicht nur rezitativischer Art. Hier sind zunächst drei weniger bedeutende Kompositionen Strattner's zu betrachten, die in einer damals häufig verwendeten, weil bequemeren Art den gereimten Text strophenweise auf die vier Solostimmen verteilen und sich im übrigen mit nur einem Chorsatz und dessen Wiederholung begnügen. Hierbei wird die Baßstimme zu den verschiedensten Solosätzen gerne unverändert mitgespielt, so auch bei Strattner in zwei Werken. Bei den einfacheren, kurzen Kantaten überwiegt begreiflicherweise der Hang zum Liedhaften, das rein Ariose. Hier werden die Soli dann auch ohne Pausen und nur vom Generalbaß begleitet durchgeführt, während zu etwas größeren Kirchenwerken von anschaulichem, lebhaftem Text die Stimmungs- und Situationsmalereien von selbst in den noch entschiedener ariosen Stil drängen und den Instrumenten dazu wesentliche Aufgaben stellen. Die in der erstgenannten, einfacheren Weise behandelte Osterkantate „Erstanden ist des Todes Tod“ (B dur) [1]) für vier Vokal- und sieben Instrumentalstimmen wird mit einer konzertierenden, von Bläsern und Streichern ungewöhnlich reich besetzten Sonate eingeleitet. Die Verwendung von Flöten bezw. Zinken zu dem gewohnten Klangkörper deutet auf die festliche Bestimmung hin. Strattner nutzt sie auch sofort aus durch ein fröhliches Spiel der chorisch gegenübergestellten Instrumente. Auf dieses Eröffnungsstück folgen in der besprochenen Art vier Liedstrophen, von jeder der vier Stimmen in anderer arienhafter Komposition über den gleichen Grundbaß vorgetragen und danach jedesmal ein Gesangsritornell (Refrain) von Baßsolo und Chor im $^3/_2$-Takt. Die Einleitungssonate wird hierauf nach jedem Vers wiederholt und damit zum nächsten übergegangen. Die Solostücke sind recht gute Beispiele für Strattner's Kompositionsart. So setzt die Sopranarie gleich sehr frisch ein:

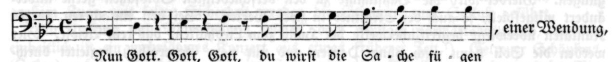


und enthält auch sonst einige fröhliche Züge, die noch etwas an die Melodik von Carissimi gemahnen. Doch ist hier die rein italienische Leichtigkeit des früheren Werkes „In corde dixit fatuus“ nicht mehr vorhanden, sie erscheint vermischt mit anderen Elementen und ist sozusagen weniger naiv musikalisch. Die Form deckt sich insoweit mit der des Kunstliedes, als die Textzeilen in klarer Melodik vertont sind und durch offene oder überbrückte Kadenzen abgegrenzt werden. Doch ist das erstere Merkmal, die liedhafte Melodiebildung, die in dem Anfang so klar hervortrat, schon im Verlauf

[1]) Wahrscheinlich schon in Durlach geschrieben. (s. oben S. 456.)

des Sopransolos teilweise verloren, und erst recht macht sich die mehr deklamatorische Schreibart dann in den übrigen Solosätzen bemerkbar. Mit dieser etwas stärkeren Hervorhebung der Worte auf Kosten der blühenden Melodik verwischt sich dann aber auch die klare Gliederung wieder mehr. Der Schlußteil dieser „Arie", mit reichlich kolorierter Kadenz, wird bei jedem Solo wörtlich wiederholt. Am besten sind die Stücke für Sopran und Alt ausgefallen, während die Erfindungsgabe des Komponisten bei den anderen augenscheinlich durch den allen gleich vorgeschriebenen Baß etwas eingeengt wird. An dem jeder Strophe folgenden Refrain macht sich eine gewisse Steifheit geltend. Weniger noch in dem von zwei konzertierenden Flöten begleiteten Baßsolo „Sünd, Teufel und Hölle verfluchen den Krieg" usw., das dem Text entsprechend wuchtig und kraftvoll geführt ist, als in der Behandlung des in reichen Nachahmungen aufgebauten Chores auf die gleichen Worte, zu dem die ebenfalls gleichen musikalischen Themen sich nicht recht eignen.

Ähnlich in der Anlage, doch weniger sorgfältig gehalten ist eine Hochzeitskantate „O Gott, du Ursprung aller Liebe" (B dur) für vier Singstimmen, 2 Oboen und 2 Violen samt den Baßinstrumenten (Violen, Fagott, Orgel). Auf eine Sonate, die zuerst ruhig, dann in Sechzehntelfiguren imitierend geführt ist, schließlich in reicher Sechzehntelbewegung der beiden Oboen über den stützenden Violen verläuft, folgen vier Soloarien mit Chorritornell, in das alle unmittelbar einmünden. In der Melodik sind sie ähnlich denen der Osterkantate gestaltet, doch mit geringem Interesse gearbeitet. Selbst wirklich schlechte Stellen sind nicht immer vermieden; so beginnt der Baß mit dem geschmacklosen Ritt auf der Tonleiter:


, einer Wendung,

Nun Gott. Gott, Gott, du wirst die Sa - che fü - gen
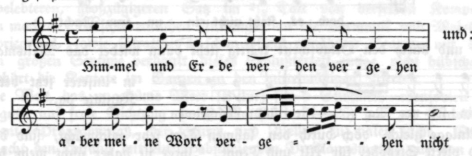
die allerdings auch andere sonst gute Tonsetzer jener Zeit für unbedenklich zu halten scheinen. Der Generalbaß ist zu jeder Strophe anders, ein Instrumentalritornell in konzertierendem Stil wird hingegen jedesmal beibehalten. Das Chorstück im 3/2-Takt, allegro, verläuft ziemlich unbedeutend und flach in drei mit den gleichen Themen bestrittenen, imitierenden Absätzen und instrumentalen Zwischenspielen. Alles in allem ist diese Kantate eine rasch hingeworfene, mittelmäßige Arbeit.

Die Komposition „Himmel und Erde werden vergehen", (e moll) für vier Stimmen samt Verstärkung und fünf Instrumente, auf den 2. Advent (4. Dez.) 1687 benutzt als Text teils Bibelwort, teils eine Paraphrase desselben nach Luc. 21, 25—33. Die Kantate wurde im Anschluß an die Evangelienlesung des Geistlichen, die mit dem Spruch „Himmel und Erde werden vergehen . . ." abschließt, vorgetragen, sodaß die letzten Worte nun den Anfang machen als Unterlage zu dem Chor. Hierauf folgt dann das ganze Evangelium, auf die Solostimmen verteilt, in Reimen noch einmal, um nun in der richtigen Reihenfolge, gleichsam zur Bestätigung des Hauptinhaltes, mit dem obengenannten Spruch zu endigen in Wiederholung des Chores. Die Dichtung ist öfters unklar, ohne Heranziehung der Bibelstelle kaum zu verstehen. Musikalisch ist die Kantate in der Art der jener Zeit geläufigen, z. B. viel bei Knüpfer zu findenden Stücke angelegt[1]), doch weichen die „Arien" merklich von dessen einfacher Schreibweise ab. Sie sind zwar, wie auch die der schon behandelten Strattnerschen Kantate „Erstanden ist des Todes Tod", auf denselben Grundbaß geschrieben, — was sich bei genauerer Prüfung der Komposition, deren Generalbaßstimme verloren ist[2]), feststellen ließ, — auch bleibt das Ritornell immer das gleiche, doch fehlt in der Melodiebildung das wirklich Liedhafte.

Die einleitende Sonate benutzt in freier Umgestaltung die Themen des folgenden Chores, die in diesem dann ziemlich schulmeisterlich durchgeführt werden. Sie sind

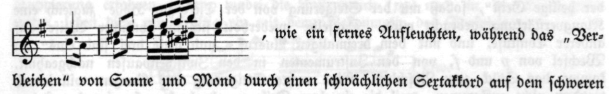
[1]) S. oben S. 460.
[2]) Sie mußte durchweg von mir ergänzt werden.

gegensätzlich gestaltet, das erste auf-, das andere absteigend, also etwas äußerlich den Worten angepaßt:



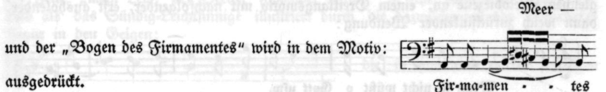
Mit diesem textlichen und musikalischen Inhalt wird der ganze Chor bestritten. Auch harmonisch ist er recht trocken, besonders da beide Hauptdurchführungen in e moll stehen und auch auf E abschließen, und selbst die reichliche Verwendung der Paralleltonart G dur vermag hieran nicht viel zu bessern.

Die Ariosi, auf die Verse von iambischer Struktur mit 9, 9, 8 ‖, 9, 9, 8 Silben, halten an dem Halbschluß inmitten streng fest. Sonst sind sie jedoch in frei deklamatorischer Art gehalten, sodaß die Zeilen zwar meist durch Pausen geschieden werden, aber auch dazwischen, wo es der Wortsinn erfordert, pausiert wird, entgegen dem Versmaß. Dazu werden reichliche Tonmalereien eingeflochten. Die erste Strophe, „Habt acht ihr Menschen auf die Zeichen", ist des prophetischen Inhaltes wegen der Baßstimme zugeteilt mit darüberschwebenden Figuren der beiden Geigen. Der Wortbetonung ordnet sich hier alles unter, und jedes der vielen Bilder wird mit Melismen oder eindrucksvollen Harmoniewendungen bedacht. So werden die „Wunderzeichen" durch die Violinen in folgender Weise wiedergegeben:



, wie ein fernes Aufleuchten, während das „Verbleichen" von Sonne und Mond durch einen schwächlichen Sextakkord auf dem schweren Taktteil angedeutet wird. Das Wort „Meer" erhält die Wellenfigur Meer —

und der „Bogen des Firmamentes" wird in dem Motiv:
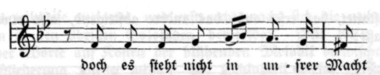


ausgedrückt.
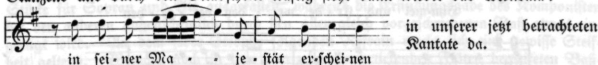
Ein kurzes, in Nachahmungen geführtes Ritornell schließt diesen und in wörtlicher Wiederholung dann auch die übrigen Sätze ab. Die zweite Liedstrophe, für Sopran und drei Violen, ist etwas zarter gehalten. Auch hier spielen die Tonmalereien eine große Rolle. Gleich der Anfang mit der aufschlagenden Quarte als Ausdruck der Schwäche und dem verzagten „Sich-Winden" in den Sechzehnteln vorher ist für Strattner ganz charakteristisch, samt dem Vorhalt auf „vergehen":



Zum Vergleich ziehe man hier die zweite Strophe von „O Gott, du Ursprung aller Liebe" heran, wo ein noch schwächlicheres, mutloses Dahinsinken durch die kleinen Intervalle gemalt wird:



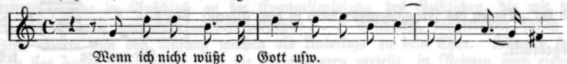
Glänzend und durch den Oktavschritt kräftig steht dann wieder das Melisma:



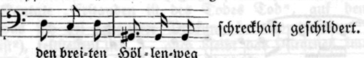
in unserer jetzt betrachteten Kantate da.

In der Anlage gleich, doch durch den lahmen Text sehr geschwächt, sind dann die dritte und vierte Strophe, für Alt und Tenor. Ihrer ist daher nicht mehr besonders zu gedenken.

Auch die in ähnlicher Weise aus Bibelwort und freier Dichtung gemischte Kantate „Drei sind, die da zeugen" (C dur) für Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen und Continuo, also in italienischer Besetzung wie das ältere Stück „In corde dixit fatuus", stellt in den Mittelpunkt drei Arien mit gleichem Ritornell. Doch werden darauf die vierte und fünfte Strophe des Liedes von allen drei Stimmen vereint durchgeführt, die Form also erweitert. Der einleitende Motettensatz, presto, der zuerst nur von dem bewegten Basso continuo, dann von zwei Violinen begleitet wird, ist etwas lahm ausgefallen. Alt und Tenor werden zuerst imitierend eingeführt, dann die Baßstimmen mit den Geigen, ebenfalls in Nachahmungen. Eine Engführung zwischen den drei Stimmen, denen sich noch die Instrumente selbständig beigesellen, kommt bereits nach wenigen Takten zum Halbschluß in G dur. Die weiteren bedeutsamen Bibelworte werden nun in knapper Weise durchgeführt mit Begleitung und Unterbrechung durch die Streicher. Der Baß beginnt mit „der Vater", der Tenor löst ihn mit der Hinzufügung „das Wort" ab, und beide unterstützen nun den Alt bei den Worten „und der heilige Geist", sodaß mit der Steigerung von der Tiefe zur Höhe zugleich eine Klangverstärkung gebracht wird. Dasselbe wiederholt sich in ähnlicher Weise auf anderer Tonstufe, und mit dem dreimaligen Ausruf „und diese drei sind eins" im Wechsel von *p* und *f*, von den Instrumenten in den Zwischenpausen nachgeahmt, kommt das Stück zum Abschluß. Eine rechte Steigerung des Ganzen will jedoch trotzdem nicht aufkommen, weil die einzelnen Teile zu abgehackt nebeneinander stehen und weil dazu die Echowirkungen allzu rasch einander ablösen[1]). Die Sologesänge, auf verschiedenartigen Begleitbässen, fangen alle mit denselben Textnoten und der gleichen Melodiezeile an, einem Dreiklangsmotiv mit nachfolgender, erst ausholender, dann weich zurücksinkender Wendung:



Hernach sind sie jedoch, dem jeweiligen Wortausdruck getreu, frei fortgebildet. Die Schlüsse führen mit reichkolorierten Kadenzen in das lebhaft bewegte Geigenritornell über. Auch Tonmalereien sind wieder eingestreut. So wird z. B. das Schwanken des Lebensschiffleins durch die Begleitfigur [Notenbeispiel] angedeutet und in dem Baßsolo der „breite Höllenweg" mit der verminderten Quinte:
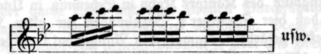


schreckhaft geschildert.

Diesmal wird die Kantate nicht einfach durch Wiederholung des ersten Satzes abgerundet, sondern sie schließt mit einem zweiteiligen, größeren, motettenhaften Stück ab.
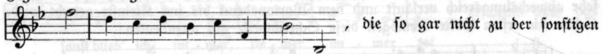
[1]) Vergl. dagegen den gleichnamigen, im älteren Stil gehaltenen Chor bei Briegel, Evangelische Gespräche I, Nr. 18.

Homophon setzen Stimmen und Instrumente ein, es folgen in leichten Nachahmungen die weiteren Textworte, durch kleine instrumentale Zwischenspiele getrennt, um schließlich einem belebteren, großzügigeren Satz im $^3/_2$ Takt von derselben Kompositionsart Platz zu machen. Verschiedentlichen Anklängen an die Harmonik und Melodiebildung von Capricornus, sowie Strattner's schon öfters erwähnter Sequenz mit der durchgehenden großen Septime verdankt dieses Schlußterzett einige recht hübsche Stellen. Doch gehört die Kantate im Ganzen zu den mittelmäßigen Werken.

„Die Welt, das ungestüme Meer (B dur) für 5 Stimmen, ebensoviele Streicher und Fagott, auf freie Dichtung (nach Matth. 8, 24—26) hat zur Einleitung einen Instrumental-Programmsatz, der Sturm und Wellen zu malen sucht. Das Fagott allein macht den Anfang mit einem abstürzenden Dreiklangsmotiv, nur von der Orgel mit Angabe der Hauptharmonie unterstützt. Man muß sich den ganzen, verhältnismäßig ausgedehnten Satz äußerst rasch gespielt denken, um ein Pfeifen, ein Sausen in dieses Motiv zu bringen, das nun von den Violinen aufgenommen wird. Neben diesen Gedanken tritt als neues Moment das aufgeregte Spiel in Achtelfiguren, die Schilderung des wogenden Meeres. Zuerst beschäftigt es die beiden Geigen, während die übrigen Instrumente nur klangfüllend wirken, dann geht es auf die Violen über im Wettstreit mit den Geigen, bis schließlich zur Hinleitung auf das erste Gesangsstück in ruhigere Bewegung eingelenkt wird. Es folgen nun, immer mit lebhaften Einwürfen der Streicher, besonders zu tonmalerischen Zwecken, die vier ersten Liedstrophen, in der bekannten Weise solistisch vorgetragen, mit verschiedenen Melodien und Bässen. Die Gesangsführung ist frisch und liedhaft zu Anfang, dann erfordert der Text eine mehr sich unterordnende, ariose Gestaltung. Auch der formelle Aufbau weicht schon bei der ersten Strophe von dem einfach Liedmäßigen ab durch die reichlichen Pausen und ihre Ausfüllung mit instrumentalen Zwischenspielen. Nachdem die ersten zwei Zeilen schon durch die Zusammenziehung und Vernachlässigung des Reimes eine Umgruppierung erfahren haben, wobei die Instrumente (*pp*) noch in den Hintergrund traten, setzen diese nun kräftig ein mit dem Wellenmotiv des Vorspiels:

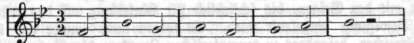


und gewinnen immer mehr Selbständigkeit. Im Altsolo nehmen die instrumentalen Malereien schon einen recht breiten Platz ein. Sehr hübsch ist, wie Strattner in der Zeile „mein Leib, der Seelen schwacher Kahn" in echt pietistischer Weise den Leib als das Sündig-Leichtsinnige illustriert durch die dazwischentretende opernhafte Figur in den Geigen:



Stimmung des Stückes paßt! Zu dem Ausdruck des „schwach" in der Singstimme vergleiche man das oben erwähnte „doch steht es nicht in unsrer Macht", um zu erkennen, wie fest diese Formelsprache ausgebildet ist. Nach der zweiten Textzeile setzen die Geigen zu einem längeren Zwischenspiel ein, das zur Schilderung angstvoller Bedrängnis in lebhaften Triolen geführt ist. Gegen Schluß der Strophe verlangsamen sich die Werte wieder. Die Stimme senkt sich herab, im piano folgen die Instrumente. Ein letzter Aufschrei „mein Herz, der Mast will brechen" wird durch ein kurzes, starkes Nachspiel der Streicher unterstrichen. Noch düsterer gehalten ist das Tenorsolo mit dem herben Sekundakkord zu Anfang. Auch die Instrumente wirken hier wieder nach jeder Zeile mit, indem sie die vergangenen Worte ausdeuten. Weicher und ruhiger muß die Baßarie gewesen sein, doch läßt sich dies nur aus der Instrumentalbegleitung ersehen, da die Baßstimme verloren ist. Die 5. und 6. Strophe werden durch zwei kleine Duette aneinandergeschlossen, deren erstes von Sopran und Alt, das zweite von Tenor und Baß vorgetragen wird. Auch hier überwiegt die gedämpfte,

weiche Schreibweise von Capricornus[1]). Das zweite Duett mußte wieder ergänzt werden, wobei natürlich gerade die kleinen Züge, auf die Strattner stets soviel Sorgfalt verwendet, nicht getreu getroffen sein können. — Ein kurzes Nachspiel rundet dann diesen Doppelsatz ab. Bis auf den letzten Teil besonders gut ausgeführt ist der Schlußchor „Wach' auf", mit Solo- und Tuttistellen. Auch hier wird zu Anfang das Polyphone mehr auf Grund des Harmonischen gestaltet, als umgekehrt. Sehr wirkungsvoll ist nach der Durchführung des aufgeregten:
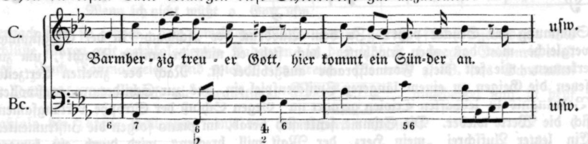


die plötzlich ruhig homophon einsetzende Stelle: „Daß keins mir könnte schaden", ebenso der Abschluß dieses Abschnittes, wo die Instrumente neben das B dur der Stimmen unmittelbar das glänzende G dur stellen und von hier über C und F wieder zur Ausgangstonart zurückkehren. Auch der solistisch besetzte Mittelteil des Chores „Schein' mir, o Licht", im $^3/_2$ Takt ist ausgezeichnet gelungen. Er hat zum Thema das schon in der Kantate „Herr, der du mich hast anvertraut" ähnlich verwendete

mit der starken Choralverwandtschaft.

Mehr konvencionell ist der Tuttischluß der Kantate ausgefallen, der im presto fugiert beginnt, bald ein neues Thema aufnimmt, dann von einem Instrumentalzwischenspiel gleichen musikalischen Inhalts unterbrochen wird und schließlich dasselbe Thema von neuem in den Singstimmen durchführt.

Auch die von den Kantaten dieser Art entschieden wertvollste, „Barmherzig treuer Gott" (c moll) für vier Stimmen (samt Chorverstärkung) und fünf Instrumente ist in erweiterter Form angelegt. Der Text, ein Bußlied von unbekanntem Verfasser, findet sich 1717 in dem Gesangbuch des Kantors Kopp in Schemnitz in Ungarn[2]) mit anderer Melodie. Möglich, daß hier Strattner's Beziehungen zur alten Heimat mitspielten. In seiner äußerst subjektiv gefärbten, dramatischen Anlage hat das Gedicht auf Strattner den größten Eindruck gemacht und ihn zu einer sehr warm empfundenen, dabei echt barock auf den stärksten Ausdruck zielenden Komposition angeregt. Sie würde sich durch den Reichtum an innerem Gehalt und die sorgfältige Arbeit auch heute noch gut zur Aufführung eignen. Die harmonisch prachtvoll farbige, mit reichen Vorhaltsbildungen und Sequenzen ausgestattete Sonate leitet in den Sologesang des Soprans über, der unter Mitwirkung der beiden Violinen harmonisch und rhythmisch ebenfalls sehr abwechslungsreich verläuft und dem Wortausdruck bis ins Kleinste gerecht wird. Schon die ersten Takte vermögen diese Schreibweise gut anzudeuten:



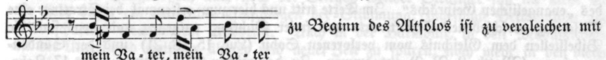
Wie anders wirkt diese Musik als der oberflächlich betrachtet doch fast gleiche Anfang der älteren Komposition „In corde dixit fatuus". Schwerer lastend, ernster. Die Kompositionsart von Capricornus erscheint hier in gereifter Steigerung[3]). Interessant

[1]) Vergl. dessen „Wo wiltu hin, weils Abend ist", Berlin Staatsbibl. Mus. ms. 2980, Nr. 15, ferner Kerll, a. a. O., S. 71, Adam Krieger, a. a. O. S. 28, 36, 91 u. a. m.

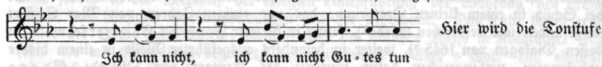
[2]) Vergl. Zahn V, Nr. 8752.

[3]) Vergl. auch Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 45 (Joh. Wolfg. Franck), S. 113, Nr. LXVII u. a. Stellen mehr.

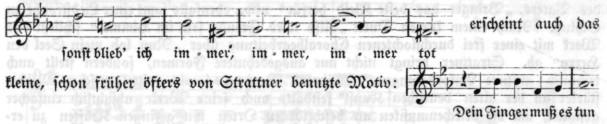
ist es, wie Strattner sich mit dem Versmaß, iambisch 12, 13, ‖ 6, 13 abgefunden hat. In dem Sopransolo hat er die erste Zeile zu je 6 Silben abgeteilt, die zweite unberührt gelassen. Nun folgen zwei instrumentale Zwischentakte und hierauf erst 6, dann auf dasselbe Motiv als Sequenz die nächsten 6 und zuletzt die übrigen 7 Silben. Die Schlußkadenz ist in allen Solostücken durch Koloraturen verlängert, sodaß sie der zweiten Hälfte der Strophe eine der ersten gemäße Ausdehnung gibt. Ähnlich ist auch die vierte Strophe gebaut, während die beiden mittleren durch Motivwiederholungen noch stärker zerteilt werden. Alle vier Stücke sind ziemlich kurz, wenn auch an Umfang untereinander verschieden, und erhalten durch nachfolgende, dem jeweiligen Ausdruck angemessene Ritornelle eine abgeschlossene Form. Wie das erste Arioso, so sind auch die übrigen bis ins Kleinste ausgearbeitet sowohl in rein musikalischer Beziehung als auf die Hervorhebung der Worte hin. Das Seufzermotiv:



zu Beginn des Altsolos ist zu vergleichen mit dem ähnlichen und doch den Worten folgend abweichend gestaltenden:



Hier wird die Tonstufe beibehalten, sodaß das erste „ich kann nicht“ als schwacher, hilfloser Anlauf erscheint. Unter den bemerkenswertesten Stellen der vier Ariosi seien noch das „es ist dir wohl bewußt“ [1]) usw. des Altes hervorgehoben und der Anfang des Baßsolos, sowie dessen weiterer Fortgang zu der kräftig geschwungenen Kadenz nach Es dur in der Mitte des Stückes. Der folgende, als Ganzes ausgezeichnet gestaltete große Chor „Drum streit' ich mit mir selbst“, presto, läßt die Solostimmen fugiert beginnen. In freier imitierender Weise setzen auf dem Ende dieses Abschnittes die Violinen ein, und nach zwei Takten folgt der ganze Chor mit einer zweiten Durchführung, der sich die mehr homophone Vertonung der nächsten Textworte anschließt. Nach einem kurzen Zwischenspiel beginnt der Gesamtchor von neuem, diesmal je zwei und zwei Stimmen zusammen, auf die Worte „da wird mirs denn zuviel“ im Adagio, das gleich danach in ein heftiges Presto umschlägt. Im $^3/_2$ Takt bringen darauf die Solostimmen die nächste Strophe in gelockerter, konzertierender Weise bald einzeln nacheinander, bald zu zweien vereint oder in leichten Nachahmungen. Neben dem schönen, ruhigen Fluß der Stimmen, z. B. in der ausdrucksvollen Wendung:
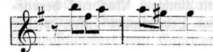


erscheint auch das kleine, schon früher öfters von Strattner benutzte Motiv: [Notenbeispiel: Dein Finger muß es tun] das wieder an die ältere Capricornussche Art gemahnt. Im Adagio, doch kräftig, setzt nach diesem feinen Zwischensatz nun der volle Chor ein mit dem zweimaligen eindringlichen „Drum Herr!“, dann presto „so greif mich an und reiß mich selber fort“ in leidenschaftlicher Weise. Wieder verlangsamt sich die Bewegung, um die Bitte: „ertöte mich in dir, damit ich heilig lebe“ mit innigem Ausdruck hervorzubringen. Schließlich wird bei den Worten „und auf das Lebenswort“ usw. wieder

[1]) Es beginnt fast wörtlich wie die Stelle bei A. Krieger, Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 19, S. 24: [Notenbeispiel: Da mir nichts be-wußt.]

zum Presto übergegangen und mit diesem Thema nun der ausgedehnte Schlußteil bestritten, der in imitierender Schreibweise gehalten ist und mehrere, von andersartigen Zwischensätzchen unterbrochene Durchführungen umfaßt. Der häufige Tempowechsel in diesem Schlußchor ist selbstverständlich nicht in unserer modernen Weise als schroff gegensätzlich zu verstehen, sondern sowohl Adagio als Presto sind mehr einer mittleren Stufe genähert. So erst kommt der Ausdruck wirklich packend zur Geltung, ohne daß die Form gesprengt wird.

Zu den besten Kompositionen von Strattner gehört auch der Dialog auf den 19. Sonntag nach Trinitatis, 1689, „Ach mein Vater, ich habe gesündiget" (e moll) in der gewöhnlichen Besetzung von 4 Stimmen samt Chorverstärkung und 5 Instrumenten. Wieder handelt es sich um das Vertiefen in eine erregte Bußstimmung, doch ist diesmal die Form des Werkes eine von den bisher besprochenen abweichende, die des „evangelischen Gesprächs". Im Texte tritt uns hier zum erstenmal bei Strattner eine Mischung verschiedener Schriftworte und freier Dichtung entgegen, und zwar sind die Bibelstellen dem Gleichnis vom verlorenen Sohn (Luc. 15, V. 21) und der Sündenvergebung (Matth. 9, V. 2) entnommen. In der reichen Dialogliteratur des 17. Jahrhunderts ist das Gleichnis vom verlorenen Sohne ziemlich oft vertreten. So z. B. bei Schütz in einem kleinen Oratorium, das vor einigen Jahren von Max Seiffert aufgefunden und besprochen wurde[1]), ferner in kürzerer Form bei Hammerschmidt in dessen Dialogen von 1645[2]), weiter in besonders ausgeführter Weise in einem bisher unbekannten, umfangreichen Actus musicus des Kantors von Osterode, Georg Calmbach[3]), vor 1676 geschrieben, und schließlich, Strattner selbst wohl am besten bekannt und von ihm aufgeführt, in der Komposition von Wolfg. Carl Briegel im „Musikalischen Lebensbrunn" von 1680. Der Stoff des Gleichnisses, die Zerknirschung und Wiederaufrichtung des Sünders, reizte zur dramatisch-musikalischen Behandlung, die dem Empfinden der Barockkünstler so besonders entsprach, und vor allem wurde durch eine solche lebendig musikalische Wiedergabe der Bibeltext den Kirchenbesuchern in der eindringlichsten Weise vorgeführt. Auch heute würden solche biblischen Dialoge aus dem 17. Jahrhundert, im Gottesdienst im Anschluß an die Evangelienlesung dargeboten, ihre packende Wirkung nicht verfehlen. — Strattner hat sich in der Form etwas an Briegel angelehnt. Auch die älteren Hammerschmidtschen Dialoge wirkten auf ihn ein, weniger in der Anlage, als in einzelnen musikalischen Wendungen. Briegel schickt dem ariosen Gesang „Vater, ich habe gesündiget" (Altsolo) eine Sinfonie mit Verwendung derselben Motive voraus und schließt diesen ersten Teil mit einem Solochoral des verlorenen Sohnes ab. Nun folgen im 3/2 Takt, in geschlossener Form, dann in C, wieder lockerer gestaltet, die Worte des Vaters, „Bringet das beste Kleid herfür" usw., ebenfalls samt einer Liedstrophe zu Schluß. Nach einem kurzen Duett „Also wird Freude sein im Himmel" schließt das Werk mit einer frei durchflochtenen Choralbearbeitung über „Nun lob mein Seel den Herrn" ab. Strattner bringt nicht nur ausgedehntere Formen, sondern stellt auch technisch größere Anforderungen. Während Briegel als mitteldeutscher Meister stärker an der alten deutschen Kunst festhält, auch seine Werke absichtlich einfacher gestaltet, um die Kirchenmusiken an bescheidenen Orten mit geringen Kräften zu ermöglichen, kann sich Strattner dank der guten Frankfurter Kapelle seinem Hang zu kunstmäßiger, fast theatralischer Musik überlassen.

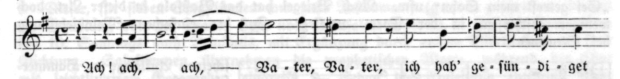
Eine harmonisch schöne, sechsstimmige Sonate der Streicher (Adagio, e moll) teils ruhig dahinziehend, teils mit Benutzung des Motivs „ich hab gesündiget"
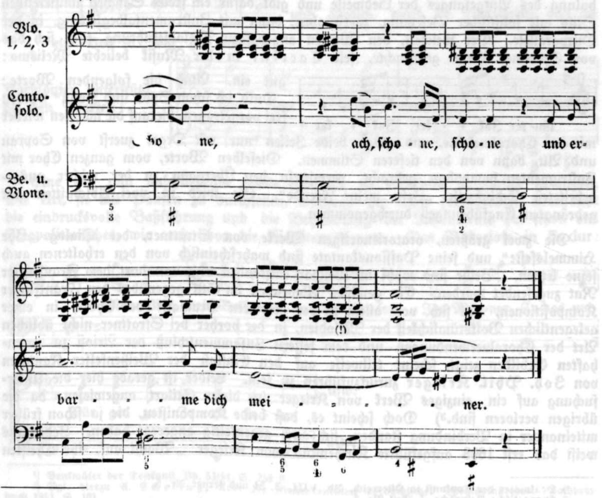


im Wechselspiel der Geigen eröffnet seinen Dialog. Es folgt, nur von Violen und Orgel begleitet, ein ausdrucksvolles Arioso des Soprans. Die Melodie

[1]) Siehe M. Seiffert, Anecdota Schütziana, Sammelbände der IMG Jg. I, S. 213 ff.
[2]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. VIII, Nr. V. à 2. S. 28.
[3]) Berlin, Staatsbibl. Mus. ms. 2796, aus der Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt. Ein größerer Aufsatz von mir über die reichen Schätze dieser Bibliothek liegt im Manuskript bereits vor.

steigt zuerst in abgebrochenen Seufzern aufwärts und biegt dann in der für Strattner so bezeichneten Weise um:

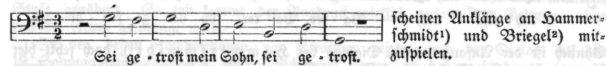


Ähnlich ist der Anfang des IX. Dialogs bei Hammerschmidt[1]), doch fehlt hier die unruhige Zerrissenheit der Linie. Dagegen bringt Hammerschmidt in seinem „Verlorenen Sohn" ausnahmsweise sehr starke Intervalle zwischen mehr rezitierenden Stellen. Die häufigen Wiederholungen ganz kurzer Motive und Sequenzen bei ihm und anderen Zeitgenossen, auch noch bei Briegel, wendet Strattner fast nie mehr an. Er liebt dafür ein dauerndes Umschlagen der Stimmung, zugespitzte Deklamation von leidenschaftlich wechselndem Ausdruck. Auch in der Harmonik, in den Modulationen ist der Unterschied zwischen älterer und neuer Zeit zu spüren, noch mehr in den vielen vorübergehenden Ausbiegungen, als in der Gesamthaltung. Der stärkste Gegensatz liegt jedoch in der Melodik, der erregten Linienführung bei Wahrung des großen Zuges, den häufigen Vorhaltsbildungen und der Rhythmik. Das Ende dieses ersten Teiles des Solos bei Strattner verläuft nach der üblichen Weise in Koloratur. Nun setzt, nur mit Generalbaß begleitet, das rezitativische „Aber o Gott" ein, ebenfalls mit Laufwerk zur Schlußkadenz, und ein kurzes Arioso mit Instrumenten bringt das ausgedehnte Stück zu Ende. Diese letzten, wenigen Takte sind von einer Tiefe des Ausdrucks, deren allein die deutsche Barockmusik fähig war, von wahrhaft Bachschem Geiste. Ängstliche Achtelakkorde der Violen erklingen zu der flehendlichen Bitte des Zerknirschten:



[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. VIII, Nr. 9, S. 53.

Hierauf tritt uns, — zum ersten Male bei Strattner, — eine Arie nach venezianischem Muster im $^3/_2$ Takt, mit konzertierenden Violinen entgegen auf die Worte „Sei getrost mein Sohn" usw. Auch Briegel hat das Baßsolo in dieser Art, doch weniger geschlossen in der Form angelegt. In der einfachen Melodiebildung bei Strattner:



scheinen Anklänge an Hammerschmidt[1]) und Briegel[2]) mitzuspielen.

Eine Wiederholung dieser Arie in gekürzter Form erfolgt nach dem nur von dem Generalbaß begleiteten Liede des Soprans „Ich bin getrost". Trotz der verzierten Schlußkadenz ist dieses echt liedmäßig und lyrisch ruhig gehalten. Die zweite Strophe wird, auf die gleiche Melodie, nach der Unterbrechung durch die erwähnte Wiederholung des Baßsolos gesungen. Zuletzt folgt ein Ritornell („Sonate"), ebenfalls im Dreitakt, sodaß dieser Teil des Dialogs mit glücklicher Gestaltungskraft zu einer höheren Einheit zusammengeschmolzen ist. Den Schluß des Werkes bildet, ähnlich wie bei Briegel, eine ausgedehnte Choralbearbeitung, hier über die letzte Strophe des Frankschen Liedes „Jesu meine Freude". Kräftige Rufe des ganzen Chores: „Weicht, weicht, weicht", von den Streichern mit raschen, flüchtigen Figuren unterbrochen, leiten ein, und nun ertönt frisch die erste Choralzeile „Weicht, ihr Trauergeister", erst homophon, dann in Imitationen und freier Fortbildung. Solche Umgestaltungen, die nur ab und zu einen kurzen Melodieteil des Chorales bringen und ihn oft ganz verdecken, weiß in dieser Zeit vor allen Briegel in stets neuer, reizvoller Art zu erfinden, wie die obenerwähnte und zahlreiche sonstige Choralbearbeitungen in seinen Dialogen zeigen. — Bei der nächsten Zeile vermeidet Strattner die Wiederholung des Aufgesanges der Liedweise und gibt dafür ein freies Sätzchen imitierenden Stils mit solistischer Besetzung, zuerst ohne, dann mit Instrumentalbegleitung. in der Durparallele. Der weichen, den Worten angepaßten Melodieführung fügt sich das von Strattner öfters gebrauchte, seit Caccini in der Musik beliebte Melisma:

lau- ter Zuk - - ker, Zuk - ker

gut ein. Auch die folgenden Worte: „Duld' ich schon Spott und Hohn" werden frei vorgetragen, hierauf die nächsten wieder mit der Choralmelodie, und zwar beide Zeilen nur mit Orgel zuerst von Sopran und Alt, dann von den tieferen Stimmen. Dieselben Worte, vom ganzen Chor mit Instrumenten homophon gebracht, vermitteln den Übergang zu der reicher ausgearbeiteten Schlußzeile „Jesu meine Freude". Sie wird in zwei Abschnitten mit gedrängten Engführungen durchgenommen.
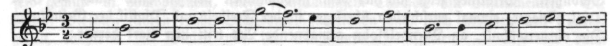
Die zwei größten, oratorienartigen Werke von Strattner, der Dialog „Ihr Himmelsfeste" und seine Passionskantate sind wahrscheinlich von den erhaltenen auch seine letzten. Beide sind wohl in Weimar entstanden und von dort dem Frankfurter Rat zugesendet worden. Ein gewisses Abweichen im Stil gegenüber den Frankfurter Kompositionen, das sich vor allem in der stärkeren Dramatik der Chöre, in einer gelegentlichen Volkstümlichkeit der Melodien, in der vorher bei Strattner nicht üblichen Art der Choralverwendungen und dem festern Zusammenschluß der Ariosi zu arienhaften Gebilden zeigt, scheint teilweise auf den Einfluß der Weißenfelser Kantaten von Joh. Phil. Krieger zurückzuführen zu sein. Leider ist gerade hier die Untersuchung auf ein einziges Werk von Krieger in dieser Stilart angewiesen, da die übrigen verloren sind.[3]) Doch scheint es, daß beide Komponisten, die ja schon früher miteinander in Verbindung standen, sich auch gegenseitig angeregt haben. Jedenfalls weist das erst 1698 aufgeführte Kirchenstück von Krieger „Wacht auf, ihr Christen

---

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. VIII, S. 54 und ferner Nr. 5.
[2]) Evangelische Gespräche, I. Teil Nr. 3.
[3]) Siehe Denkmäler der Tonkunst Bd. 53/54, Vorrede S. LXXXV.

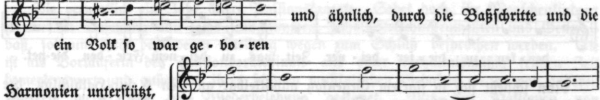
alle"[1]) manche Züge des vorher, wahrscheinlich 1693 entstandenen Dialogs von Strattner auf.

Dieser, für sieben Singstimmen und sechs Instrumente (g moll) geschrieben, benutzt die Erzählung von der Trauer Jesu über Jerusalem (Luc. 19, 41 ff.), das Evangelium des 10. Sonntags nach Trinitatis, mit Ergänzung durch andere Bibelstellen und freie Dichtung. Solostimmen übernehmen die prophetischen Worte, während der Chor mit leichtsinnigen Gegenreden eingreift. — Schon die Einleitung entspricht mehr einem Oratorium, als einem einfachen Dialog: Der zu Anfang ruhigen, dann durch Sequenzen ausdrucksvoll gesteigerten Sonate im 3/2-Takt, von schöner, harmonisch reicher Gestaltung, folgt durch den Solotenor die Aufforderung „Ihr Himmelsfeste, höret doch" usw. ähnlich den Oratorieneinleitungen und den in der Passion gebräuchlichen Introiten. Die erste Strophe der nur vom Generalbaß begleiteten, durchkomponierten Arie venezianischen Stils im 3/2-Takt[2]) ist liedhaft geschrieben, die zweite folgt nach kurzem Zwischenspiel, zwar mit ruhigerer Melodik, doch bewegtem Baß, um das „Strafgericht" zu malen. Die schöne, weit ausholende Melodielinie zu Beginn ist wieder ein Musterbeispiel Strattnerscher Kompositionsart: mit dem g moll-Dreiklang setzt die Stimme nach der Höhe zu ein und geht dann zurück, greift wieder aus, um von neuem die Linie umzubiegen:

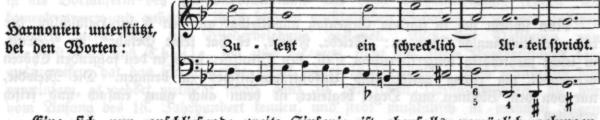


Ihr Him-mels - fe - ste[3]), hö - ret doch und Er - de nimm zu Oh-ren.
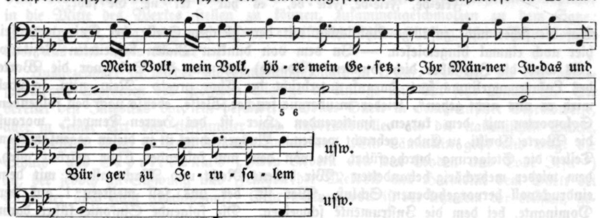
Auch weiterhin entwickelt sich das Stück in lebendigem Fluß, mit eindrucksvoller Wortbetonung, z. B. dem zweimaligen Schritt zur tieferen Quinte bei:



und ähnlich, durch die Baßschritte und die Harmonien unterstützt, bei den Worten:

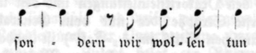


Eine sich nun anschließende zweite Sinfonie ist ebenfalls vorzüglich gelungen. Die Art, sie mit Pausen zu durchsetzen, während der Baß fortschreitet, überhaupt die eindrucksvolle Baßführung und die Behandlung der Instrumente hat schon viel Neapolitanisches, wie auch schon die Einleitungssonate. Das Baßarioso in Es dur:

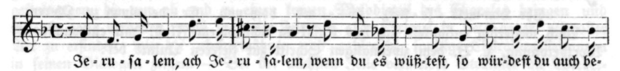


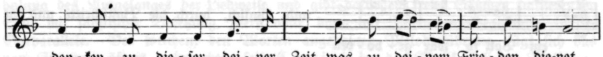
[1]) Denkmäler der Tonkunst Bd. 53/54, S. 258 ff.
[2]) Vgl. hierzu A. Schering, Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren. Bachjahrbuch 1912, S. 101.
[3]) Himmelsfeste = die Feste des Himmels.

das sehr ausdrucksvoll deklamiert ist, erinnert wie die übrigen Rezitative und Ariosi des Werkes merkwürdig an denselben Stil in den Mendelssohnschen Oratorien. Auf diesen Zug von Weichheit wurde schon früher hingewiesen,[1]) doch zeigt er sich bei Strattner in diesen späten Kompositionen ganz besonders deutlich. — Auf dem Schlußtakt in G dur setzt nun presto das Instrumentvorspiel des dramatisch lebendigen Chores ein (nur C_1, C_2, A, B_2) „Nach dem Wort" usw. ein ausgezeichnet frisches Stück mit imitierenden Einsätzen und scharfer, plastischer Wortbetonung, schon ganz in der Art der Bachschen Volkschöre in den Passionen. Man vergleiche nur einmal bei Strattner am Schluß des Chores, nach den aufgeregten Worten „da wollen wir dir nicht gehorchen" die plötzlich aufhaltende Synkope von allen Stimmen homophon:

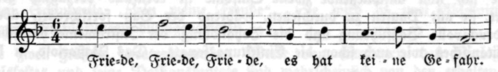


mit der schlagenden Stelle in Bach's Matthäuspassion: „Denn er hat gesagt: ich bin Gottes Sohn", um die Verwandtschaft zu spüren. — Die Kadenz, mit Capricornusschen Melismen, erfolgt auf der Dominante D. Das Adagio in d moll „Jerusalem, Jerusalem", ein Tenorsolo unter Begleitung dreier Violen, ist von ganz besonderer Schönheit. Strattner zeigt sich hier dem gewöhnlichen ariosen Stil. auch bei Joh. Phil. Krieger, einmal entschieden überlegen in der Freiheit und Plastik der Gestaltung. Die obenerwähnte, an Mendelssohn gemahnende Art tritt hier stark hervor:





Nun schließt sich in starkem Gegensatz unmittelbar an den A dur-Halbschluß der behaglich-leichtsinnige Chor an: „Friede, Friede, es hat keine Gefahr", im 6/4-Takt, in leicht mehrchörig konzertierendem Stil, den Strattner auch in den folgenden Chören verwendet, um etwas volkstümlich Unkontrapunktisches zu bringen. Die Melodie, nur von den Violinen und Orgel begleitet, ist denn auch ganz einfach und frisch gehalten:



Auf die sicher nicht zufällige Ähnlichkeit mit der gleichen Stelle bei Krieger[2]) sei hier noch einmal hingewiesen. — In dem von dunklen Violen begleiteten Rezitativ „Es wird die Zeit über dich kommen" (Adagio) setzt nun der Solotenor die Worte des Lukasevangeliums fort, darauf unterbricht der Chor presto „Nein, nein, so übel wird es uns nicht gehen", wieder in überaus frischer Weise, ebenso nach den folgenden Soloworten mit dem kurzen, imitierenden „Hier ist des Herren Tempel", worauf die Worte Christi zu Ende gebracht werden. Ausgezeichnet ist in diesen gegensätzlichen Teilen die Steigerung durchgeführt, die von dem nun folgenden Chor gekrönt wird, dem wieder mehrchörig behandelten „Wir habens Recht und Macht allein" mit dem eindrucksvoll hervorgehobenen Schluß „Wer ist, der uns soll meistern"! auf der Dominante, bei dem die Instrumente schweigen. Die folgende Sinfonie führt dann von D dur wieder nach der Haupttonart des Dialogs zurück, in der nun das Arioso,

[1]) Oben S. 468.
[2]) A. a. O. S. 262.
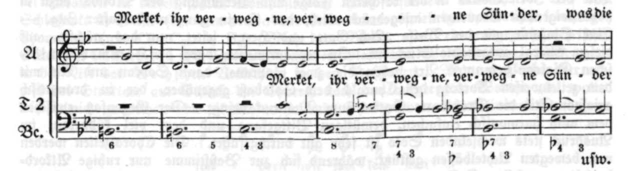
— eigentlich schon eine dreiteilige Arie, doch auf biblischen Text, — einsetzt: „Plötzlich, plötzlich rede ich wieder mein Volk". (Jerem. 18, 7.) Das Stück ist mit seinem packenden, heftigen Rhythmus, den kräftigen Intervallen von Händelscher Wucht.[1]) Wie der Zorn Gottes in der rascheren Folge und Verkürzung der Motive, dazu in höhersteigenden Sequenzen ausgedrückt wird, das ist ein ganz meisterhafter Zug. — Eine Sinfonie mit der Weise „Ach Gott und Herr" leitet nun das nächste, auf diesem Choral aufgebaute Stück ein. In der am meisten durch die Hammerschmidtschen Dialoge bekannten Art stehen die zwei Soprane, dann Sopran und Alt mit dem zeilenweisen Vortrag des Chorals dem Solobaß gegenüber, der in dramatisch ariosem Stil die Drohworte Gottes zum Ausdruck bringt. Der Gegensatz zwischen dem auch harmonisch einfachen, demütigen Bittgesang und dem viel kühneren, im Ausdruck stets wechselnden Solo ist sehr gut durchgeführt. Die Choralzeilen werden von bewegten Achtelbässen gestützt, während sich zur Baßstimme nur ruhige Akkordbegleitung gesellt. Instrumente treten erst zum Schluß hinzu, um den erlösenden Worten „Ich will etliche übrig behalten" Nachdruck zu verleihen und besonders zu der anschließenden Strophe „Gott hat sein Volk nicht ewiglich verstoßen", — mit der Nutzanwendung der ganzen Dichtung, — die ebenfalls vom Baß in ariosem Stil vorgetragen wird. Es folgt als Ausklang der Choral „Ach lieben Christen seid gemut" in homophonem, meist fünfstimmigem Chorsatz mit Instrumenten. Die beiden Violinen führen reiche Sechzehntelfigurationen aus, auch zwischen den Choralzeilen, während die Violen nur die Singstimmen mitspielen, — also die dann besonders im 18. Jahrhundert, bei Bach, Telemann, Graupner[2]) u. a. gebräuchliche Art der Choralbearbeitung. Briegel bevorzugt im Gegensatz hierzu die motettenartige Durchführung Zeile um Zeile mit teilweise frei erfundenen Motiven, wodurch seine Choralchöre abwechslungsreicher und lebendiger, dafür aber weniger einheitlich sind.

Die vermutlich ein Jahr ältere Passionskantate „Sehet doch, ihr Menschenkinder" (B dur) in Besetzung von sechs Singstimmen, sechs Streichinstrumenten und Generalbaß, soll um ihrer besonderen Stellung wegen zum Schluß besprochen werden. Sie ist als Vorläuferin des Passionsoratoriums aus einer verhältnismäßig frühen Zeit bemerkenswert und außerdem ihres schönen musikalischen Gehaltes wegen vor anderen Werken dieser Art zur Wiederbelebung geeignet. Mit den Passionen von Sebastiani und Theile, um zwei bekannte, nicht viel ältere Kompositionen herauszugreifen, hat das Strattnersche Stück weder in der Anlage noch musikalisch viel gemeinsam, es gehört vielmehr schon ganz zu den freien Passionsmusiken, die wir vom Anfang des 18. Jahrhundert kennen, und steht musikalisch in manchen Zügen den Bachschen Passionen näher, als den älteren Werken.[3]) Außer einer Reihe von Choralstrophen und einer madrigalischen Umdichtung des Gebetes Christi in Gethsemane werden auch reine Schriftworte, als Höhepunkt des Ganzen, verwendet. Die kurzen Rufe des Volkes bei Matthäus und Johannes sind, um einen größeren Hauptchor in die Mitte des Werkes stellen zu können, zusammengeschmolzen zu dem Satze: „Kreuzige ihn, weg, weg mit diesem, er ist des Todes schuldig, sein Blut komme über uns und unsre Kinder".

Ausgezeichnet ist wieder die Einleitungssonate in B dur, $^3/_2$-Takt, die den vorbesprochenen Sinfonien des größeren Dialogs in Anlage und Art sehr ähnlich ist. Sie bereitet den Introitus vor, ein besonders schönes Duett in venezianischer Schreibweise, aber in seiner Art viel tiefsinniger und ausdrucksvoller als die italienischen Stücke. Am meisten klingt es noch an den Zwiegesang „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" aus Capricornus „Zwey Liedern von den Leyden und Tode Jesu"[4]) an, der jedoch an Schwung und Feinheit der Melodik und Harmonik dem Duett bei Strattner auch nicht gleichkommt. Sehr wirkungsvoll ist bei letzterem der ernsten, ge-

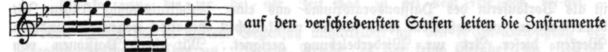
[1]) Vergl. auch Joh. Casp. Kerll, „Refugit sol", a. a. O., S. 101.
[2]) Vergl. F. Noack, Christoph Graupner, Leipzig 1916, S. 40 ff., besonders S. 42.
[3]) Vergl. hierzu W. Lott, Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800, Archiv für Musikwissenschaft III, S. 302 ff. [4]) Stuttgart 1660.

dämpften Stimmung Rechnung getragen durch den nur von der Orgel gestützten Vortrag durch zwei Mittelstimmen, dem Alt und zweiten Tenor. Wie fein Strattner auch hier wieder die harmonischen Ausdrucksmittel handhabt, zeigt z. B. die Stelle:

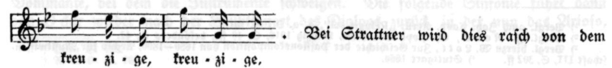


usw.

Es folgt nun ein stimmungsvolles, sehr fein gesteigertes Lamento für sechs Streicher mit Orgel, das vornehmlich die Sologeige beschäftigt, während die anderen Instrumente zuerst nur akkordisch stützen, dann mit gleichmäßiger Achtelbewegung mehr Wärme und Farbe hinzubringen. Der zarte Schluß mit dem aufsteigenden Quartsextakkord erinnert an frühe Bachsche Werke, in der Stimmung klingt er merklich an den „Actus tragicus" an. Am wenigsten liegt unserem Geschmack wohl die Umdichtung des Gebetes in Gethsemane, die der Tenor (Christus) im ariosen Stil mit Begleitung zweier Streichinstrumente ausgeführt. Auch hier finden sich wieder manche an das 18. Jahrhundert, an Bach gemahnende Wendungen. Ein kurzes Streicherritornell leitet zu dem vom Solobaß (Gott) zu lebhafter Continuobegleitung schlicht gesungenen Choralvers „Mein einzig und geliebter Sohn", der fünften Strophe des Liedes „Nun freut euch lieben Christen gemein" mit leichter Textveränderung in der ersten Zeile („Er sprach zu seinem lieben Sohn"), um sofort die direkte Rede einführen zu können. Mit einem lebhaften Vorspiel in imitierten Sechzehntelfiguren, besonders dem akkordischen Gang

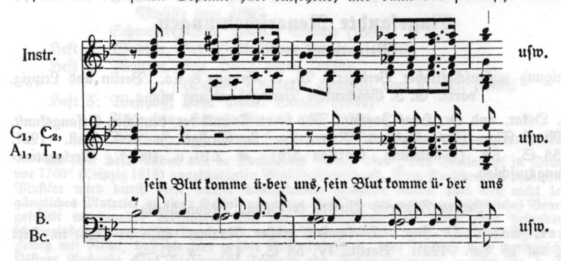


auf den verschiedensten Stufen leiten die Instrumente das bewegte Baßsolo (Gott) „Schwert, mache dich auf" usw. ein. In ähnlicher Weise wie hier sind noch bei Bach die Worte behandelt: „Siehe, ich werde den Hirten schlagen...": In heftigen Sechzehntelgängen malt die Stimme das „Zerstreuen", mit dem die Streicher dann den Satz stark zu Ende führen. Nun tritt in zartem Gegensatz der Choral „Herzliebster Jesu" ein, ohne Instrumente, ganz in der Weise der Bachschen Choräle figuriert und harmonisiert, — ein Stück von hoher Schönheit. Der cantus firmus liegt im Sopran, die drei anderen Stimmen führen darunter, teils mit Benutzung von Choralmotiven, teils von frei erfundenen, die Textworte durch und überbrücken gleichzeitig die Pausen des Soprans zwischen den einzelnen Zeilen. Das nächste Arioso „Ich tilge deine Übertretung" zeigt in Melodik und Generalbaßbehandlung viel Ähnlichkeit mit dem Anfang des Dialogs „Ihr Himmelsfeste", ist jedoch nicht von besonderer Bedeutung. Dagegen ist nun der heftige Kreuzigungschor von durchschlagender Wirkung. Die Instrumente setzen in Nachahmungen unter ständiger Verwendung des Motivs „kreuzige" [Notenbeispiel] ein, dann der fünfstimmige Chor, ebenfalls imitierend durcheinander rufend, — wie eine Art Skizze zu Bach's Chor in der Johannespassion mit dem ähnlichen:



. Bei Strattner wird dies rasch von dem

wilden „weg, weg" mit seinen heftigen Quartschritten abgelöst, bis nach kurzer Atempause der Stimmen, mit aufgeregtem Instrumentalzwischenspiel, auf anderer Tonstufe dieselbe Durchführung, doch noch gesteigert, wiederkehrt. Von knappen instrumentalen Einwürfen unterbrochen ertönt nun der Ruf „er ist des Todes schuldig", zuletzt im Sopran mit der freien Septime hart einsetzend, und dann das fanatische:



das schon an neapolitanische dramatische Musik, ja an Mozart erinnert, der solche Stellen zu ähnlichen leidenschaftlichen Wirkungen anwendet. Mit diesem lebendig drastischen Volkschor ist der dramatische Teil der Kantate beendet. Es folgt nun nach einem choralartigen Instrumentalvorspiel das Sopransolo „Sein Blut, der edle Saft" auf die nur schwach verzierte Melodie „Auf meinen lieben Gott", mit Zwischenspielen der Instrumente und bewegtem Continuobaß. Nach dem frischen vorangegangenen Satz vermag dieser langgezogene Choral von zwei Strophen nicht voll zu befriedigen. Auch der ruhige Schlußgesang des Chores, „Jesu, deine tiefsten Wunden" leidet ein wenig unter dieser Länge, obwohl Strattner nach der ersten, homophonen Strophe mit ihren reichfigurierten Violingängen den Schlußvers durch Solostellen belebt, imitierende Schreibweise anwendet und auch den Instrumenten neue Aufgaben zuweist.

Eingesandte Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. W. de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig, vorm. G. J. Göschensche Verlagshandlung usw.:

Noë, Oskar, und Dr. Hans Joachim Moser: Technik der deutschen Gesangskunst. Mit 5 Fig., sowie Tab. u. Notenbeisp. 2., durchges. u. verb. Aufl. 1921. 156 S. 8° (Sammlung Göschen 576) ℳ 2.10 u. 100 % Verlagsteuerungszuschlag.

Verlag Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig:

Michel, Eugen, Dr.-Ing.: Hörsamkeit großer Räume. Mit 84 Abb. im Text u. auf 16 Taf. 1921. Vortit., IV, 58 S. 4°. ℳ 32.—.

„Wir sehen also, daß wir heute den Fragen der Hörsamkeit doch nicht mehr so hilflos gegenüberstehen, wie man es im allgemeinen noch anzunehmen pflegt, und daß sich insbesondere dem Architekten und Musikverständigen die verschiedensten Mittel und Wege bieten, um einerseits einen Bauentwurf auf seine Geeignetheit zu prüfen und damit nachträgliche, unliebsame Überraschungen zu vermeiden, andererseits in einem vorhandenen Saale die Ursachen einer unbefriedigenden Hörsamkeit festzustellen und für Abhilfe der Mängel zu sorgen." Das sind die Schlußworte des Verfassers, denen der Leser des sehr übersichtlich gegliederten und klar geschriebenen Buches durchaus beistimmen wird.

Für die Fragen der Raumakustik oder der „Hörsamkeit" abgeschlossener Räume ist die Reflexion (der „Rückwurf") des Schalles" von grundlegender Bedeutung. Demgemäß beschäftigt sich ein großer Teil des Buches mit der Schallreflexion. Es werden die Reflexionswellen an ebenen und gekrümmten Flächen nicht nur zeichnerisch verfolgt, sondern sie werden auch in sehr hübscher Weise experimentell dargestellt, indem Wasserwellen photographiert werden. In ein Wasserbecken von geeigneter Dimensionierung, in welchem die Wellen erzeugt werden, werden Holzrahmen von den zu untersuchenden Querschnittsformen eingelegt. Die dem Buche beigegebenen Tafeln entfalten eine große Zahl sehr schöner Photographien, die den Verlauf der primären und der reflektierten Wellen bei Rechteckumgrenzung, bei Rechteckumgrenzung mit Halbkreisabschluß, mit Spitzbogenabschluß usw. wiedergeben. Ebenso werden die Reflexionen an Säulen und Pfeilern ausführlich behandelt. Die Zeichnungen und Photographien geben ein sehr anschauliches Bild von dem Einfluß der reflektierten Wellen auf die Hörsamkeit. Sehr lehrreich ist die Anwendung der hiernach aufgestellten Grundsätze auf einige praktische Beispiele.

In zwei weiteren Abschnitten, die sich ebenfalls mit dem Verlauf der Schallwellen beschäftigen, werden die Resonanz- und Interferenzerscheinungen besprochen, deren Bedeutung für die Beurteilung der Hörsamkeit gegenüber der Reflexion eine verhältnismäßig geringe ist.

Es folgt ein sehr wichtiger Abschnitt über die Intensität der Schallwellen, wobei besonders ihre Abnahme mit der Entfernung und die Dämpfung bei der Reflexion an Wänden aus verschiedenem Material behandelt werden. Ausführliche Bemerkungen über den Nachhall und über Möglichkeiten, schlechte Hörsamkeit fertiger Räume zu verbessern, bilden den Schluß des Buches.

Das Studium des Michelschen Buches ist dem Architekten und Musikwissenschaftler auf das dringendste zu empfehlen. Auch der Physiker kann wertvolle Anregungen daraus schöpfen. Für den Nichtphysiker sei besonders hervorgehoben, daß nur ein Minimum an physikalischen Kenntnissen für das Verständnis des in jeder Beziehung ausgezeichneten Buches notwendig ist.

E. Waetzmann

Verlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig:

Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. 12 Sonaten f. Violine u. Klavier u. 1 Suite f. Violine allein a. d. 17. Jahrhundert, hrsg. u. f. d. Vortrag bearb. von Gustav Beckmann. Simrock Volksausgabe. 523/527. 5 Hefte 4° (Vorw. 1920)

Heft 1: Cima, Giov. Paolo: Sonata Violino & Violone (1610)
Uccellini Marco: Sonata (1649)
Bleyer, Nic.: English Mars (um 1650) (Variationen)
Heft 2: Boeddeker, Phil. Friedr.: Sonate (1651)
Fischer, Joh.: Das Eins-Drey oder Drey Eins oder Der habile Violiste (um 1686)
Schmeltzer, Joh. Heinr.: Sonate (1664)
Heft 3: Walther, Joh. Jak.: Zwei Sonaten (1676)
Heft 4: Walther, Joh. Jak.: Suite (1688)
(Sonate:) Scherzi d'augelli con il cucu (1688)
Heft 5: Westhoff, Joh. Paul: Sonate (1694)
Albicastro, Henr.: Sonate (um 1700)
Westhoff, Joh. Paul: Suite pour le Violon sans Basse Continue (1683)

Die fünf Hefte bilden den in Beckmanns Schrift über „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700" (Leipzig 1918) angekündigten Musikbeilagenband. Dem Forscher wie dem praktischen Musiker wird durch diese hübsch ausgestattete Ausgabe neues, zum Teil nicht leicht zugängliches Materiel in einer Gestalt vorgelegt, die Original und (unverbindliche) Bearbeitung geschickt miteinander verknüpft. Wie das im einzelnen, und zwar ohne besondere Leseschwierigkeiten erreicht werden konnte, erklärt Beckmanns Vorwort. Der Herausgeber wünscht gewiß mit Recht, daß die hier geübte Art praktischer, aber zugleich auch textkritisch zuverlässiger Ausgabe alter Violinmusik Freunde und Anhänger möge. — Bei Nr. 3, Bleyer's „English Mars", hat sich Beckmann (vgl. S. 81 seines Buches) offenbar durch Tappert und Böhme irre machen lassen; nicht ein „bekanntes (!?) Lied: Das Mars-Lied, das vielleicht englischen Ursprungs ist" wird variiert, sondern zunächst nur ein „English March"! M. Sch.

Musikverlag Otto Halbreiter, München:

Galston, Gottfried: Studienbuch. (1. Abend) J. S. Bach. 2. (vermehrte) Aufl. (1921) VI, 45 S. 8°. *M* 8.—.

Das Studienbuch ist als Berater, Anreger, Förderer beim Studium gedacht und enthält genaue, durch zahlreiche Notenbeispiele verdeutlichte Angaben über Galstons eigenen Vortrag folgender Werke Bachs: Capriccio B-dur. Chromatische Fantasie d-moll. Präludium und Fugen cis-moll und Cis-dur aus dem „Wohltemperierten Klavier" (I), Präludium, Fuge und Allegro Es-dur, Italienisches Konzert F-dur; Sechs von Ferrucio Busoni für Klavier übertragene Stücke: Präludium und Fuge D-dur (Orgel), vier Orgelchoralvorspiele (Wachet auf, ruft uns die Stimme; In dir ist Freude; Ich ruf zu dir; Nun freut euch, lieben Christen gmein), Chaconne D-dur (Violine).

Berichtigungen

S. 323 dieses Jahrgangs, Anm. 3 letzte Zeile, lies: Hoch'sches Konservatorium.
S. 337 „ „ Absatz 3 vorletzte Zeile, lies: tant bien que mal.

***

Curt Sachs verdanke ich den Hinweis, daß die Bezeichnung „Ducade" für die tiefste Trompetenstimme (in meinem Aufsatz „Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts", Archiv für Musikwissenschaft, Jahrg. 1, S. 223) aus der bekannten Benennung „toccato" herzuleiten ist. Max Schneider

---

Namen- und Sachregister des dritten Jahrgangs

zusammengestellt von Peter Epstein

Ausgegeben im November 1921.
Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Max Schneider, Breslau 18, Wölflstraße 2. — Sendungen für den vierten Jahrgang sind zu richten an Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2.